HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF

HEBBEL

SA VIE ET SES ŒUVRES

DE 1813 A 1845

COULOMMIERS
Imprimerie Paul BRODARD.

HEBBEL

SA VIE ET SES ŒUVRES

DE 1813 A 1845

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

ANDRÉ TIBAL

Agrégé de l'Université.

156516
13/10/20

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1911

Droits de traduction et de reproduction réservés

A MES PARENTS

INTRODUCTION

Je voudrais indiquer brièvement le but et le plan de cet ouvrage.

Je n'ai pas eu l'intention de faire œuvre exclusivement ni même principalement biographique. Après les lettres et le Journal de Hebbel, après Kuh et R. M. Werner [dans la collection des *Geisteshelden*], écrire la biographie de Hebbel est une tâche trop facile pour être utile et intéressante. Je n'ai pas eu l'intention, d'autre part, d'exposer d'une façon théorique et abstraite la « pensée », ou la « philosophie », ou « l'esthétique » de Hebbel. On l'a essayé : le meilleur exemple de ces tentatives est l'ouvrage de Scheunert : *der Pantragismus als System der Weltanschauung und Aesthetik Friedrich Hebbels.* C'est un livre qui renferme en beaucoup d'endroits d'excellentes idées mais qui a, selon moi, le tort de présenter des choses vraies sous un jour faux. Scheunert et quelques autres partent de ce principe que Hebbel avait un système, une philosophie, une esthétique que sans doute il ne lui a guère été donné de développer dogmatiquement, mais qui cependant restent sensiblement les mêmes dans tout le cours de sa vie et que l'on peut reconstituer en un ensemble suffisamment cohérent.

Plus j'ai étudié Hebbel, plus j'ai été convaincu du contraire. Je crois que le centre de gravité de Hebbel n'est pas dans la philosophie, mais dans la poésie; lui-même, en plus d'un moment de clairvoyance, a reconnu qu'il n'était pas un penseur, que les qualités du théoricien lui faisaient défaut, mais il a été persuadé de bonne heure qu'il était un poète et un

poète de valeur. Le point de vue de Scheunert est faux parce qu'il est incomplet ou exclusif. Parler du système de Hebbel (qu'on l'appelle pantragisme ou du nom que l'on voudra), comme on parlerait du système de Kant ou de Hegel, est, à mon avis, une erreur. De cette erreur proviennent les défauts du livre de Scheunert : l'auteur veut à toute force, par une exégèse subtile et pénible, trouver un sens profond et définitif dans des remarques jetées sur le papier au hasard de l'inspiration momentanée et d'associations d'idées fortuites, dans des phrases qui ne renferment que des pensées embryonnaires, confuses, désordonnées ou même de pures métaphores; Hebbel philosophe de temps en temps comme Victor Hugo et comme les poètes en général. Scheunert fait violence, pour les mettre d'accord, à des textes qui se contredisent ou rassemble sous la même rubrique des passages qui n'ont entre eux que des rapports éloignés; ces contradictions ou ce manque de liaison résultent simplement de ce fait que les opinions de Hebbel ont changé au cours de sa vie, ce dont on peut, à la rigueur, faire un grief à un philosophe mais non à un poète, car celui-ci n'est pas tenu à une logique inflexible. Enfin, et ceci résume tout le reste, on pourrait lire tout l'ouvrage de Scheunert sans se douter que Hebbel ait écrit un seul drame, sauf *Maria Magdalena*, et la façon dont Scheunert décompose cette pièce la fait apparaître comme un produit monstrueux d'une intelligence métaphysique.

Je pense maintenant pouvoir convenir sans danger que la poésie de Hebbel relève plus de la « poésie sentimentale » que de la « poésie naïve », autrement dit qu'elle n'est pas, comme chez Uhland par exemple, née spontanément du cœur et de l'imagination du poète; au contraire elle se complique, comme chez Schiller, de réflexion et de spéculation. Mais la poésie reste l'essentiel. Il n'est pas permis d'ignorer les articles de critique de Hebbel, ou son Journal, ou la préface de *Maria Magdalena* pour ne tenir compte que de ses poésies, nouvelles et drames, d'autant que ces dernières productions ne prennent tout leur sens qu'à l'aide des commentaires directs ou indirects de leur auteur. Une critique purement littéraire n'épuiserait pas tout leur contenu. Mais la philosophie (puisque philosophie il y a) n'existe chez Hebbel qu'en fonction de la poésie et la poésie, comme il l'a si souvent

répété lui-même, c'est la forme, ce don qu'a le poète de créer une vie aussi individuelle, une réalité aussi sensible que la vie et la réalité autour de nous. Qu'est le contenu à côté de la forme? Les idées les plus extraordinaires, dit encore Hebbel, ne sont neuves que pendant un quart d'heure; nous pouvons ajouter, nous le verrons, que les siennes ne le sont même pas un seul instant et qu'il ne vaudrait pas la peine de s'y arrêter si elles n'étaient les humbles matériaux d'un grand édifice. Mais, par la forme, par la poésie, Hebbel est original et intéressant.

La poésie elle-même n'est que l'expression d'une personnalité. Pour parler enfin de mon ouvrage, le centre en est, si j'ai réalisé mon intention, la personnalité de Hebbel, telle qu'elle naît et se développe dans les trente premières années de sa vie. J'ai donc été amené à choisir pour ce volume la forme biographique. Mais j'ai écarté systématiquement tout l'accidentel, tout l'accessoire, tous les détails dont les deux volumes de Kuh sont si riches. Des événements qui composent la vie de Hebbel je n'ai pris que ce qui contribue à la formation de son caractère, et c'est l'évolution ou la consolidation de ce caractère que je me suis efforcé de suivre. Parallèlement au caractère se développe l'intelligence; ici les événements ce sont les lectures, puisque les fréquentations personnelles n'ont eu sur Hebbel que peu ou pas d'influence. De son caractère et de son intelligence résultent enfin ses œuvres, et par là j'entends non seulement ses drames ou ses poésies, mais ses réflexions de toutes sortes dès qu'il les met par écrit. Ces réflexions ne forment que le commentaire d'un texte que composent les drames, les nouvelles et les poésies. Je n'attribue pas à ce commentaire une valeur propre. Des nécessités de composition m'ont forcé à le grouper le plus souvent dans des chapitres distincts, mais du moins je n'en fais pas un système qui plane au-dessus de l'existence de Hebbel. Je me suis efforcé de replonger cette philosophie et cette esthétique, pour employer ces termes ambitieux, dans la réalité; j'ai tâché de les montrer variables, incomplètes, incohérentes même en plus d'un point, et j'ai tâché de montrer comment les modifient d'autres philosophies et d'autres esthétiques; j'ai consacré de nombreuses pages aux influences contemporaines. J'ai voulu aussi marquer que, si la théorie agit sur la pratique, la pra-

tique réagit sur la théorie; après avoir écrit ses premiers drames, Hebbel ne parle plus du drame en général comme il en parlait auparavant. Enfin, dans les poésies, les nouvelles et les drames, si j'ai fait la part de la réflexion, j'ai fait celle de la personnalité et celle de l'art. J'ai essayé de retrouver Hebbel dans ses personnages et je me suis appliqué à mettre en valeur les défauts et les qualités de ces œuvres.

Tel a été mon idéal. Je ne me suis jamais mieux rendu compte de la faible mesure où je l'ai réalisé qu'en essayant de le préciser dans les lignes qu'on vient de lire.

Ce m'est en terminant un agréable devoir d'exprimer ma reconnaissance à M. Andler, professeur à la Sorbonne, qui m'a dirigé, à M. Herr, bibliothécaire de l'École Normale, et à M. Piquet, professeur à la Faculté des Lettres de Lille, qui m'ont aidé de leurs renseignements, et à MM. les fonctionnaires de la bibliothèque de l'Université de Strasbourg dont j'ai éprouvé la bienveillance.

ANDRÉ TIBAL.

Paris, 31 juillet 1910.

Pour les œuvres de Hebbel les citations sont faites, sauf avis contraire, d'après l'édition de R. M. Werner, Berlin, 1901-1907. W. = *Werke*: Tag. = *Tagebücher*: Bw. = *Briefe*.

HEBBEL

SA VIE ET SES ŒUVRES

PREMIÈRE PARTIE

L'ENFANCE ET LA JEUNESSE

(1813-1836)

CHAPITRE I

LES DITHMARSES

I

Le pays des Dithmarses, patrie de Friedrich Hebbel, s'étend sur la côte ouest du Holstein, de l'embouchure de l'Elbe à celle de l'Eider, c'est-à-dire sur une longueur d'environ cinquante kilomètres, tandis que sa plus grande largeur entre la mer du Nord et le duché de Holstein proprement dit n'en dépasse pas vingt-cinq ; sa superficie est évaluée à vingt-quatre milles carrés et sa population actuelle à 65 000 habitants, peut-être 30 000 au début du dernier siècle. Le pays se divise en deux parties : à l'est la bordure du plateau qui forme l'ossature de la péninsule danoise, à l'ouest, entre la mer et le plateau, la plaine que le travail des flots et des hommes a créée et qu'il agrandit sans cesse; à l'est c'est la « Geest » ; à l'ouest c'est la « Marsch ». A l'époque où remontent nos premiers renseignements sur cette contrée, c'est-à-dire vers l'an 800, la « Geest » était couverte de forêts, en particulier de forêts de chênes; quant à la « Marsch », ce n'était guère encore qu'une étendue à perte de vue de bancs de sable et de boue que couvrait et découvrait la marée; les eaux chargées des alluvions de l'Elbe et

de l'Eider formaient et détruisaient sans relâche des îles dont quelques-unes, plus durables, se couvraient d'herbe; les hommes de la Geest y mettaient leurs troupeaux et profitaient des tertres (*Wurten*) naturels ou artificiels pour y abriter le bétail contre les grandes vagues; plus tard, sur ces tertres ils bâtirent des maisons, puis des villages; dans les noms de beaucoup de bourgades on retrouve la terminaison caractéristique : *Wöhrden*. Le plus élevé de ces tertres, Oldenwöhrden, ne domine que de vingt pieds le reste de la plaine.

Vers le xe ou le xie siècle on commença de construire de faibles digues qui, pendant l'été, protégeaient quelques parcelles de terrain cultivé; les grandes tempêtes d'hiver balayaient tout. Puis des digues plus solides relièrent les diverses îles; on favorisa l'apport par la mer d'alluvions qui comblèrent les dépressions par où s'écoulaient les eaux à marée basse; enfin une nouvelle côte fut délimitée par une grande digue au pied de laquelle recommença le même lent et hasardeux travail de conquête. C'est ainsi que se forma la plus grande partie du pays qu'habitaient les Dithmarses et c'est ainsi qu'aujourd'hui encore ce pays s'accroît lentement par les soins de l'administration prussienne.

Vers 1180, Saxo Grammaticus écrit de la contrée à l'embouchure de l'Elbe : « C'est une région fertile et riche en bétail, mais, voisine de l'Océan et presque au niveau des flots, elle leur est ouverte, de sorte que parfois ils la recouvrent; pour les arrêter la côte entière est bordée d'une digue : si elle se rompt par hasard, les eaux inondent les champs et submergent les villages et les moissons; car il n'y a nulle part de point naturellement surélevé. L'inondation amène la fertilité; le sol se couvre d'une herbe épaisse; de la terre desséchée on extrait le sel par la cuisson. En hiver le pays est constamment couvert par les flots, et c'est ainsi que la nature nous laisse dans le doute sur la partie de la création à laquelle il doit appartenir, car pendant une moitié de l'année il est sillonné par les bateaux et pendant l'autre moitié par la charrue. Les habitants, rudes de caractère et agiles de corps, méprisent les armes lourdes qui témoignent d'une âme craintive; ils se servent de petits boucliers ovales, et combattent avec des javelots; ils entourent leurs champs de fossés remplis d'eau qu'ils franchissent d'un bond à l'aide d'un bâton; ils construisent leurs maisons sur des tertres artificiels. »

Plus d'un trait de cette description est resté vrai. Encore aujourd'hui chaque ferme s'élève sur un tertre qu'entoure un fossé rempli d'eau (*Burggraben*)[1]. D'autres fossés délimitent les champs et le Dithmarse a toujours en main le bâton qui lui sert à les franchir (*Kluverstock*). La richesse de ce sol d'alluvions est inépuisable. Hebbel, trente ans après avoir quitté la terre natale, se rappelle encore la magnificence de ses champs de colza[2]; ailleurs ce sont

1. Cf. Klaus Groth, *Ges. Werke*, Kiel, 1909, II, 46-47, l'aspect d'une ferme dithmarse. — 2. Bw. VII, 290.

des céréales à perte de vue; ailleurs encore, là où le terrain est particulièrement humide, les gras pâturages et les innombrables troupeaux de chevaux, de bœufs et de vaches d'une race renommée. Les fermes de quatre-vingts, cent, cent cinquante mille marks n'y sont pas rares et le propriétaire y commande à un régiment de valets et de servantes. Les forêts qui couvraient autrefois le pays [les vieux chroniqueurs racontent qu'un écureuil pouvait aller de Meldorf à l'Eider en sautant de branche en branche] ont à peu près disparu; les marais et les tourbières se rétrécissent sans cesse, transformés en prairies [1] et la mer continue de reculer devant le travail de l'homme. Comme un pêcheur attentif qui surveille son filet, dit Klaus Groth, le Dithmarse promène ses regards sur les flots, prêt à leur enlever tout ce qu'il pourra faire sien; dès qu'un îlot, un banc de sable se forme, des digues le rattachent à la terre, embrassant une étendue d'eau vite asséchée [2].

Mais le vieil ennemi, toujours vaincu et jamais las, guette cette richesse; partout dans le pays on voit en quelque point de l'horizon la ligne verte d'une digue et partout on entend le grondement des vagues qui viennent s'y briser. Parfois la digue se rompt. Deux bourgades portèrent le nom de Büsum avant le village actuel, qui toutes deux sont maintenant recouvertes par les flots; Ulversum à l'embouchure de l'Eider, Schockenbüttel près de Wöhrden, Süderhusen, Dickendorp à l'embouchure de l'Elbe eurent le même sort; Brunsbüttel, détruit en 1674, fut reconstruit en 1678, mais en 1718 une tempête reporta la côte une lieue en arrière. Les pêcheurs parlent de villes englouties dont on voit les toits sous les eaux calmes et d'églises sous-marines d'où s'élèvent des cantiques [3]. Les chroniqueurs et les historiens nous ont conservé le souvenir de nombre de ces catastrophes qui faisaient, paraît-il, jusqu'à 100 000 victimes; fréquentes au moyen âge, elles deviennent plus rares dans les temps modernes, mais en 1825 encore, lorsque Hebbel avait douze ans, les digues s'étant rompues à Hillgroven, Wesselburen, le village natal du poète, fut menacé. Aussi l'entretien des digues était-il un devoir sacré auquel chacun devait concourir dans une mesure déterminée, sous la direction du *Deichgraf*; d'après une vieille coutume germanique, celui qui avait négligé la portion de la digue à lui assignée et mis en péril la communauté, était enterré vif sur place.

Génération après génération, l'existence du petit peuple dithmarse a été un combat sans répit pour conserver un territoire que ne menaçait pas seulement la mer, mais encore l'ambition de puissants voisins. Issus probablement d'un mélange de Frisons et de Saxons, les Dithmarses acquirent de bonne heure dans leur isolement relatif un caractère national très particulier qui ne souffrit dans le pays aucune domination étrangère, et un goût de la liberté individuelle qui ne laissait conférer à un citoyen l'autorité sur les autres que du

1. Klaus Groth, III, 21-22; 348. — 2. Cf. Klaus Groth, II, 49-52, la description de ces travaux. — 3. Klaus Groth, I, 117 : *Ol Busum*.

consentement de tous. Les comtes de Stade, leurs premiers suzerains, moururent pour la plupart de la main de leurs paysans, qui détruisirent finalement leur château, la Bökelburg (1145), et proclamèrent toute noblesse abolie sur leur territoire au moment où la féodalité enserrait l'Europe occidentale. Ils acceptèrent la souveraineté, d'ailleurs purement nominale, de l'archevêque de Brême, mais en proclamant qu'ils tenaient leur pays directement de Dieu et de la Vierge; ils s'administraient par des baillis [*Vögte*] héréditaires et pris parmi eux; les redevances qu'ils payaient au pouvoir ecclésiastique étaient légères. De fréquentes expéditions de pillage sur le territoire des comtes et des ducs de Holstein entretinrent entre ceux-ci et la petite république un état de guerre à peu près continue pendant trois siècles, mais tous les seigneurs qui allèrent chercher les Dithmarses chez eux retirèrent de leurs incursions peu de gloire et peu de profit; Gerhard I, surnommé le Grand, fut honteusement battu à Oldenwöhrden en 1319 et le duc Gerhard VI périt avec trois cents chevaliers à la bataille de la Hamme en 1404. Finalement le duc Adolf leur reconnut en 1456 le droit de traiter d'égal à égal avec lui.

Vers le milieu du xve siècle la constitution du peuple dithmarse reçut sa forme définitive; elle fut rédigée par écrit en 1447. Le pays était divisé en vingt paroisses [*Kirchspiele*]. Chaque paroisse était administrée, selon son importance, par deux ou par quatre magistrats [*Släter, clavigeri*] annuels qui avaient pour principale mission de rendre la justice assistés de douze jurés [*Swaren*], également annuels; dans certains cas on pouvait en appeler à la paroisse tout entière qui se réunissait alors dans le cimetière. Les paroisses élisaient un collège de quarante-huit membres inamovibles [*Achtundvierziger*] qui se réunissaient chaque samedi en un endroit de la paroisse de Weddingstedt « dans la lande », *uppe der Heide*; là se fonda un village qui prit le nom de Heide et se substitua comme centre politique du pays à Meldorf. Les *Achtundvierziger* fonctionnaient comme cour suprême et étaient chargés en même temps des relations du pays avec les puissances étrangères. Une assemblée nationale [*Landesversammlung*], qui comprenait environ 400 délégués, se réunissait à Heide pour délibérer sur les cas extraordinaires et spécialement sur la paix et la guerre.

En 1474 l'empereur donna le pays en fief au roi de Danemark; c'était une générosité qui coûtait peu à l'empereur et dont les Dithmarses n'eurent cure. Lorsqu'en 1500, le roi et le duc de Holstein envahirent le territoire à la tête de 30 000 hommes, leur cavalerie bardée de fer se laissa surprendre à Hemmingstedt, dans des chemins détrempés et des champs coupés de fossés par 6 000 Dithmarses qui tuèrent les chevaux et laissèrent la boue et la marée noyer les cavaliers. Le roi et le duc s'enfuirent à grand'peine, laissant leurs bagages entre les mains de l'ennemi, et longtemps après encore les paysans de la Marsch attachèrent, dit-on, leurs chiens avec les chaînes d'or trouvées sur les cadavres des chevaliers danois. Cette journée d'Hemmingstedt, que les chroniqueurs et les poètes

ne se sont pas lassés de raconter et d'exalter, forme le point culminant de l'histoire des Dithmarses. Il n'y avait personne parmi leurs voisins qui ne se plaignît de leur insolence. Vingt-cinq d'entre eux, du petit village d'Hemmerwurth, en litige avec Hambourg pour quelque question de droit de pêche ou d'épaves, déclarèrent la guerre à la ville hanséatique et tentèrent de bloquer l'Elbe avec deux vaisseaux. Après que Heinrich von Zütphen, l'apôtre de la Réforme chez les Dithmarses, eut été brûlé à Heide en décembre 1524, le protestantisme fit de rapides progrès, mais les paysans n'en restèrent pas moins orgueilleux, brutaux et querelleurs; lorsque leurs pasteurs leur reprochaient de ne s'incliner ni devant Dieu ni devant les hommes, ils les chassaient ou leur fendaient le crâne. Dans chaque paroisse il y avait quelques riches et puissantes familles qui exerçaient leur tyrannie et étaient sans cesse en lutte les unes contre les autres. A Büsum, les membres de la famille des Isemann ne souffraient pas que le pasteur commençât le prêche avant qu'ils fussent arrivés, et lorsqu'un pasteur eut l'audace d'enfreindre cette règle, ils le tuèrent au milieu du temple. Ces familles ne reconnaissaient plus aucune autorité dans le pays, jugeaient elles-mêmes leurs membres et exécutaient la sentence, comme ce paysan qui noya sous la glace sa sœur dont la conduite laissait à désirer[1].

Ces excès du sens de l'individualité entraînèrent l'anarchie et finalement la ruine et l'asservissement du pays. Les juges étaient menacés et frappés; les mécontents prenaient les armes et tenaient la campagne. Lorsqu'en 1559 le roi de Danemark et le duc de Holstein envahirent encore une fois le pays, les Dithmarses crurent en avoir raison aisément, mais ils ne surent pas s'organiser, se firent surprendre, trahir et battre en détail: le 29 juin 1559 les survivants, réunis sur les ruines des retranchements de Heide, durent, à genoux et tête nue, prêter serment de fidélité à leurs nouveaux maîtres, les ducs de Holstein. Cependant ils ne perdirent pas toutes leurs libertés; les communes conservèrent le droit d'élire des conseillers et de gérer en partie leurs affaires; des assemblées où se réunissaient des délégués du pays et que consultaient les fonctionnaires des ducs de Holstein, plus tard des rois de Danemark, maintinrent dans le pays le sens de la vie publique et le goût d'une liberté modérée. Les vieux souvenirs du temps de l'indépendance et la fierté nationale subsistèrent. Les redevances à payer étaient minimes; la noblesse holsteinoise ne parvint pas à s'implanter dans le pays. Les paysans conservèrent la terre et on évita de la morceler; ainsi subsistèrent de vastes domaines et, grâce à la fertilité du sol, « la richesse des paysans dithmarses fut bientôt proverbiale comme auparavant leur indépendance et leur orgueil[2] ».

1. Pour les souvenirs historiques, cf. Klaus Groth, I, 127-136 : *Ut de ol Krönk*.
2. Waitz, *Schleswig-Holsteins Geschichte in drei Buchern*, Göttingen, 1851. Bd II, 342.

II

La lutte contre la mer et contre les hommes, le libre régime politique, plus tard les souvenirs nationaux et la solide richesse, de cet ensemble de circonstances résulta le caractère des Dithmarses. A défendre un sol que la mer pouvait à tout moment recouvrir en quelques heures, ils devinrent durs au travail, taciturnes, patients, lents à se décider mais tenaces dans la résolution prise; ils étaient peu enclins à la joie, du moins à celle qui se manifeste bruyamment, mais quand ils virent la mer reculer et les moissons abondantes surgir du sol, ils prirent une haute idée d'eux-mêmes; si loin qu'ils portassent leurs regards, nul peuple, nul souverain n'était digne qu'ils lui fissent hommage de ce sol conquis par eux. Leurs qualités trouvaient une contre-partie naturelle dans leurs défauts. Le peuple dithmarse était un voisin souvent insupportable. Non contents de cultiver pacifiquement leurs champs et de faire paître leur bétail, ils exerçaient sur leurs côtes le droit d'épaves dans toute sa rigueur et on les accusait trop fréquemment de provoquer de fructueux naufrages dans les nuits de brouillard ou de tempête. Ils n'étaient pas seulement des commerçants paisibles dont les bateaux remontaient l'Elbe jusqu'à Magdebourg et le Rhin jusqu'à Cologne ou qui gagnaient par mer l'Angleterre, la France et même l'Espagne, mais encore des pirates qui, dissimulés dans l'embouchure de l'Elbe, capturaient les vaisseaux hanséatiques; la piraterie était chez les habitants de la côte une profession héréditaire et une partie des Dithmarses étaient presque perpétuellement en querelle ou en guerre avec Hambourg pour des délits de ce genre.

Les anciens chroniqueurs rapportent que les Dithmarses étaient de haute taille, robustes, agiles et d'une grande habileté manuelle; leurs mœurs étaient rudes mais pures, leur confiance en leurs propres forces illimitée. Leur historien national, Neocorus, pasteur de Büsum à la fin du xvie siècle, ajoute qu'ils étaient violents, orgueilleux et belliqueux. Il rappelle comme caractéristique la légende de la ville fabuleuse de Rungholt dont les vaisseaux couvraient les mers et dont les habitants n'allaient que vêtus de soie. Du haut de leurs digues ils bravaient l'Océan qu'ils croyaient maîtrisé pour toujours et, dans leur arrogance, ils s'abandonnaient à l'injustice et à l'impiété; mais le jour vint où la colère divine engloutit la ville sous les flots. C'est cette joie âpre et hautaine du combattant victorieux qui fait dire à Hans Mann dans les *Dithmarschen* de Hebbel, lorsque la tempête le réveille au milieu de la nuit : « En un quart d'heure j'atteignis la digue; les tonnes [de goudron et de résine] répandaient des lueurs rougeâtres et jaunâtres; des cavaliers passaient au galop, un instant visibles, puis engloutis dans l'obscurité; la mer crachait vague après vague pardessus la crête dans l'intérieur des terres; je bondis au sommet de la digue et je sentis dans mon cœur la joie profonde d'être un

Dithmarse[1] ». Au XVIe siècle encore courait en Danemark et dans les duchés le dicton : « On prétend que les Dithmarses sont des paysans, mais ce sont véritablement des seigneurs[2] ».

Au XVIIIe et au commencement du XIXe siècle, au temps du blocus continental, c'étaient des contrebandiers intrépides; dans ces expéditions nocturnes par terre et par eau, qui n'allaient pas sans dangers de toutes sortes et parfois sans effusion de sang, ils goûtaient les mêmes joies qu'autrefois leurs pères dans leurs courses de pirates[3]. L'administration danoise leur demandait peu et ils ne lui demandaient rien; ils faisaient leurs affaires eux-mêmes; ils choisissaient leurs pasteurs et leurs maîtres d'école, ils élisaient leurs représentants à la diète des duchés à Itzehoe et à l'occasion ils recevaient poliment, mais sans enthousiasme, les souverains danois. Il ne leur arrivait guère de se trouver en contact avec les Danois et ils ne le souhaitaient pas, car ils n'avaient pour ces étrangers aucune sympathie. Le pays vivait dans une paix profonde; nul ne songeait à une révolte ou à une révolution; cependant on n'oubliait pas que l'on avait dû subir la conquête et qu'il n'y avait guère d'endroit dans la contrée où les anciens Dithmarses n'eussent bataillé contre les ancêtres des maîtres actuels[4]. A la veillée, dans les auberges, dans les repas de famille, dans les fêtes, partout où l'on se réunissait et causait à l'aise, on ne tardait pas à évoquer les souvenirs de la liberté dithmarse; ce que l'enfant n'apprenait pas de son père, il l'apprenait de son maître d'école, et l'apprenti de son patron; le paysan en passant montrait à son fils du bout de son bâton les endroits historiques. Les Dithmarses entendaient parler sans déplaisir de la « patrie allemande », mais ils ne croyaient pas aveuglément tout ce qu'on leur en racontait et ils ne voulaient pas que les autres Allemands les prissent pour des sots parce qu'ils étaient plus lourds, moins éveillés : « Qu'ils viennent chez nous et qu'ils apprennent ce que c'est qu'un homme ». « Ce qu'on appelle une grande patrie, dit Klaus Groth, nous ne le savons pas; on nous a parlé des rois danois aussi bien que des empereurs allemands. Mais ce que c'est qu'une petite patrie où chaque pied de terre raconte quelque chose qui va au cœur de chacun, c'est ce que savent même nos femmes et nos filles[5]. »

Les Dithmarses ont toujours mis une certaine vanité à affirmer leur individualité jusque dans leurs rapports quotidiens avec les autres hommes; ils s'entendent avec fierté, dit Klaus Groth, appliquer l'épithète de « grossier » : « *ein grober Dithmarsche* ». Quand ils ne purent plus se vanter de leur indépendance, ils se vantèrent de leurs richesses; Freussen, dans *Jörn Uhl*, a décrit l'arrogance de ces puissants paysans de la Marsch qui pour payer ne tiraient jamais l'argent que de la poche de leur gilet, même s'il s'agissait

1. W. V, 75. — 2. « Ditmerschen dat schölen Buren sin? It mogen wol wesen Heren ». — 3. Cf. Klaus Groth, *Min Jungsparadies*, IV, 5-55, et *Um de Heid*, III, 327-341, passim. — 4. Sur l'état d'esprit chez les Dithmarses dans la première moitié du siècle, cf. Klaus Groth, III, 32-39. — 5. Klaus Groth, III, 121-122, 230-231.

de centaines de mares, si ridicules parfois que les enfants sur la place du village contrefaisaient l'air dont ils toisaient les petites gens. Dans les années d'abondance ils passaient la moitié de la semaine à l'auberge à boire et à jouer aux cartes; ils jouaient aux quilles avec des ducats et les petits enfants faisaient rouler par terre des thalers pour s'amuser. Beaucoup se ruinaient et mouraient à l'hospice des pauvres à Wesselburen, mais plus d'un fils de pauvres gens qui au début ne possédait que la bêche avec laquelle les journaliers creusent les fossés, finissait par acheter une grosse ferme avec un piano dans la plus belle pièce [1]. Lorsque le roi venait visiter le pays, un riche paysan marchait à côté de lui sans embarras comme à côté d'un bon voisin, et ne se gênait pas pour reprocher à son souverain sa négligence des affaires publiques et les abus de son administration [2].

Le caractère impérieux et autoritaire se retrouve dans chaque Dithmarse. Hebbel lui-même a célébré dans une poésie le vieux paysan qui veut rentrer sa dernière charretée de gerbes avant l'orage et châtie rudement la mauvaise volonté de ses valets [3]. Avec leurs qualités et leurs défauts, ce sont en somme des gens qui sortent du commun et dans leurs campagnes reculées, au bord de l'Océan, ils ont conservé à peu près intact ce qui fit leur grandeur dans leurs étroites limites. Rien ne vient du dehors troubler le calme, la régularité et la monotonie de la vie dans ce pays situé en dehors des grandes routes commerciales, et cela était encore bien plus vrai dans le premier tiers du XIXe siècle. « Le travail de chaque jour a la régularité du soleil et de la lune et la poésie suit toujours le même chemin; aussi l'intelligence est-elle devenue solide et ferme, chez quelques-uns claire et profonde, de sorte qu'un savant pourrait en être fier [4]. » Des coutumes dont personne ne connaissait plus l'origine réglaient la vie publique et privée bien plus que les lois danoises; l'autorité des fonctionnaires, des baillis, nommés par le roi dans chaque paroisse et d'ailleurs originaires le plus souvent de la contrée, ne trouvait à s'exercer que dans des limites restreintes. Quant aux habitants, comme le dit Haym à propos des poésies de Klaus Groth, « ces hommes ne peuvent avoir une très riche individualité, mais ce qu'ils sont, ils ne le sont pas à demi; la passion, lorsqu'elle les étreint, les bouleverse jusqu'au plus profond de leur âme et élève souvent le paysan dithmarse au rang d'une figure tragique [5] ».

III

Nous aurons souvent l'occasion de retrouver chez Hebbel les différents traits du caractère dithmarse tels que nous avons essayé

1. Klaus Groth, III, 84-85; 286-87; II, 65-71; cf. l'Histoire du Vullmacht Hansen, I, 242 et suiv. — 2. Klaus Groth, I, 241-242; III, 35-36. — 3. W. VI, 160, *ein dithmarsischer Bauer*. — 4. Klaus Groth, III, 85. — 5. *Preuss. Jahrbücher*, VI, 178.

de les esquisser ici. Mais dans tout cela nous cherchons en vain ce qui constitue le poète. Et cependant Hebbel en fut un, de même que ce rude petit peuple de terrassiers, de laboureurs, de pêcheurs et de guerriers eut toujours le culte des choses de l'esprit. Neocorus remarque que les Dithmarses se sont essayés et ont réussi plus que leurs voisins dans la poésie et le chant, comme le montrent des poèmes qu'ils ont composés sur leurs batailles et leurs aventures comme l'attestent des histoires comiques, fantaisistes ou morales, sur les vices du prochain ou sur les vertus que l'on doit inculquer à la jeunesse; il s'étonne que des gens qui n'ont pas fréquenté les écoles aient trouvé pour chaque pièce des mélodies si parfaitement appropriées. Ils ont démenti pour leur part le vieux dicton : *Holsatia non cantat*. Sans doute leur poésie n'a rien d'élégiaque; leur vie est trop rude pour qu'ils cultivent leurs sentiments et ils ont appris à souffrir en silence; le soir ils ne rêvent pas à la lune parce que dans la journée ils ont trop remué de la terre argileuse et compacte de la Marsch pour ne pas s'endormir de bonne heure [1]. Mais ils sont sensibles à la poésie de la contrée qu'ils labourent. La Marsch « silencieuse et sans bornes » [Frenssen], d'où l'on voit à l'horizon, au-dessus des digues, la vapeur bleuâtre et le ruban d'argent de la mer, offre dans sa monotonie une mélancolie imposante; lorsque Hebbel vit à Heidelberg des collines pour la première fois de sa vie, elles lui parurent mesquines, il remarquait que même la plaine dithmarse avait quelque chose d'infini. « Du haut de nos digues, dit Storm, nous voyons la plaine sans arbres s'étendre comme l'éternité. » C'est un sentiment semblable de calme démesuré qui se dégage des champs de céréales à perte de vue sous le soleil de midi, lorsque les abeilles bourdonnent et que les derniers sons des cloches du dimanche se prolongent au loin dans la vapeur tremblante qui monte du sol surchauffé. « Il faut être né dans la Marsch pour savoir ce qu'y est une matinée de dimanche, dit Klaus Groth; partout la terre touche le ciel dans lequel passent des nuages comme on n'en voit nulle part ailleurs; leur ombre vole sur les champs de colza en fleurs qui semblent d'immenses carrés de soie jaune et dans l'air immobile flotte un parfum de miel [2]. »

« Dans une ferme de la Marsch le regard du paysan à sa fenêtre s'étend à perte de vue. S'il fait quelques pas au dehors, il voit autour de lui tout l'univers qui l'intéresse, plat comme une table, jusqu'à l'endroit où la terre touche le ciel, et son ciel est aussi grand que la terre peut le porter. Pour lui le soleil se lève au loin, là où commence son univers, et il se couche dans les bas-fonds étincelants de la côte; la clarté s'élève au-dessus de la longue ligne de la digue. Le paysan le voit surgir comme une grosse boule, presque chaque jour, s'il vent, mais chaque fois en un autre endroit de l'horizon qu'il distingue d'après les métairies de ses amis et parents; il le voit se coucher, le reflet du crépuscule s'étend sur la Marsch, puis la nuit; la lune et les étoiles suivent le cours du soleil.

1. Klaus Groth, I, 25-28, *an de Maan*. — 2. Klaus Groth, I, 236-237; II, 58-59.

et les nuits et les jours se succèdent indéfiniment. Tout aussi tranquille, lorsqu'il n'y a pas de tempête, est le paysage que découvrent ses yeux perçants : des laboureurs dans le lointain, des voitures qui passent, des hommes qui marchent, des bestiaux qui paissent par milliers. Rien ne s'approche qui le trouble.... Telle est la Marsch dans sa mélancolie et sa puissance; on ne peut pas la décrire pas plus que l'on ne peut décrire la mer, il faut y avoir vécu. — Celui qui vient seulement une fois par curiosité pour la visiter, la trouve horrible et ennuyeuse à l'égal des gens qui y habitent. De même en mer. Mais celui qui reste assez longtemps pour que le charme de la Marsch touche son cœur, ne peut plus se déprendre d'elle et elle ne le lâche plus.... Celui qui a vu le ciel de la Marsch avec ses nuages ou qui a respiré le vent tiède de l'ouest quand, venant de la mer et passant au-dessus des champs, il emporte avec lui le parfum des fèves et du trèfle, celui-là sentira la nostalgie toutes les fois que ces souvenirs lui reviendront. Et les gens produisent sur lui la même impression que le pays lorsqu'il rencontre les meilleurs d'entre eux : ils sont tranquilles, imposants et silencieux. » Si profonde est l'emprise de la Marsch sur ses enfants que ceux-ci ne peuvent rester longtemps éloignés d'elle; les paysages accidentés qui charment les autres hommes, les bois, les buissons, les ruisseaux, les vallées, donnent au Dithmarse une sensation bizarre de gêne et d'oppression, il est à l'étroit dès qu'il ne découvre pas le ciel et la terre à perte de vue. Des gas qui portaient sans sourciller une tonne de froment sous le bras, deviennent faibles et dolents dès qu'ils ont franchi l'Elbe; ils sont malades de la nostalgie de cette « splendeur mélancolique »; seul un prompt retour peut les guérir [1].

Deux autres grandes sources de poésie sont, de chaque côté de la Marsch, la mer et la Geest. C'est tantôt le grondement monotone de la mer en octobre, lorsque le brouillard s'appesantit sur les toits et sur la campagne et que le silence n'est troublé que par ce groudement et les cris des oies sauvages; tantôt c'est la mer des beaux jours d'été, qui à marée basse n'est plus qu'un ruban lumineux à l'horizon entre le ciel et la plage immense et blanche [2]; dans l'étendue déserte des *Watten* « se reflètent les lueurs du couchant, dans la brume les îles s'étendent sur la mer comme des rêves, on

1. Klaus Groth, IV, 57-59; III, 201; 84-85; cf. IV, 135-137 : *Büsum* et dans les *Lebenserinnerungen*, sur le village même de Hebbel : « Die Marsch hat wegen grösseren Reichthums und Fruchtbarkeit einen vornehmen Anstrich... Dort in Wesselburen, dem Geburtsorte Hebbels, war es mir fast zu reichlich an allem guten, selbst die Pracht der Wiesen und Aecker, wenn das Grün rein emporquoll und die Blumen strotzten, übermannte mich fast. Dazu der unendliche Himmel, Deich und Meer und die grossen Gestalten, die davon ihr Gepräge erhalten » [p. 56]. — Cf. dans Kühler (*Fr. Hebbel, sein Leben und sein Werk*, p. 32-33] la reproduction d'une gravure, œuvre d'un ami de Hebbel, représentant Wesselburen en 1834; au milieu se dresse le clocher caractéristique de l'église que l'on apercevait à plusieurs lieues de distance et qui servait de point de repère.

2. Klaus Groth, I, 96 : *de Floth*.

entend le bruit mystérieux de la vase qui fermente, un appel solitaire d'oiseau — et cela fut ainsi depuis l'origine. Un frisson du vent et les voix qui planent sur les profondeurs commencent à se faire entendre[1]. » Hebbel a dit lui-même : « La mer du Nord a été pour moi comme une nourrice qui a conservé sur mon esprit plus d'influence que je ne le soupçonne moi-même, car je prête trop volontiers l'oreille au bruit de ses flots pour ne pas chercher à l'imiter ». Dans la Geest, c'est la source sous un bouquet de chênes isolés au milieu du plateau ; le marais aux teintes brunes et neutres où l'homme entend le bruissement des joncs et les murmures confus d'une vie mystérieuse, comme si, la nuit, s'éveillait là un autre monde[2] ; la bruyère sombre, déserte et silencieuse à perte de vue, semée de flaques d'eau marécageuses, de tourbières, de troncs d'arbres pourris, et balayée par l'âpre vent de la mer. La nuit, c'est pour l'homme une région d'épouvante, comme l'a décrite Storm dans une de ses nouvelles : « Soudain du marais s'éleva dans l'obscurité un cri de bête, rauque et violent. Il sembla à la vieille femme que ce cri s'était échappé avec effort de la nature énorme et sans vie, qu'il avait été poussé par la lande qui s'étendait morne et sauvage à ses pieds.... Les brouillards de la lande ne pouvaient-ils pas se rassembler de nouveau en des formes monstrueuses de bêtes pour que l'épouvante qui couvrait la nuit ces marais, reçût une voix? La vieille femme frissonna, car les sombres visions de la superstition populaire, nées de la solitude de ces côtes, remplissaient aussi son âme. »

Des circonstances aussi favorables devaient éveiller l'imagination poétique du peuple et Müllenhoff déclare en effet qu'il serait difficile de trouver un pays plus riche en légendes et en contes que le pays des Dithmarses. Aidé de Storm et de Mommsen, il a réuni en un volume cette littérature des duchés et les Dithmarses y tiennent le premier rang[3]. Ce sont des récits de vaisseaux fantômes et de villes englouties dont on entend encore les cloches sous les eaux ; des trésors au fond de sources que gardent des génies, des sorcières et des loups-garous ; des spectres qui de leur vivant ont vendu leur âme au diable, des administrateurs coupables qui errent sur la digue les nuits de tempête, et les fantômes de criminels décapités ou de roués vifs qui courent la lande ; enfin d'innombrables histoires de kobolds et d'esprits domestiques, hauts à peine de quelques pouces, qui habitent en famille dans de minuscules demeures souterraines ou sur la maîtresse poutre de la ferme ; chaque soir le lutin doit trouver à la place ordinaire son écuelle de gruau et son morceau de beurre ; si la servante peu scrupuleuse a rogné la portion, le Niss Puck, le petit homme au capuchon gris et à la longue barbe rousse, rend la vie intenable aux hôtes de la ferme ; mais, si on le nourrit bien, il veille la nuit sur le bétail et, dans les années

1. Storm, *Gedichte* (*Meeresstrand*). — 2. Klaus Groth, t. I, *dat Moor*. — 3. Müllenhoff, *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Holstein und Lauenburg*. Kiel, 1845

de disette, va voler du foin pour son maître dans les métairies voisines [1]. A cet ensemble de récits s'ajoutent les souvenirs relatifs à l'histoire dithmarse, transmis sous une forme plus ou moins légendaire : les nombreuses relations en prose ou en vers de la bataille d'Hemmingstedt et des autres combats pour l'indépendance, les luttes à main armée entre les puissantes familles, les exploits des bandits de grand chemin et les expéditions de pillage contre Hambourg ou les Holsteinois. Tous ces événements, rehaussés et amplifiés, étaient consignés dans de vieilles chansons qui accompagnaient les danses nationales; Néocorus en a transcrit quelques-unes, d'autres se sont conservées jusqu'à l'époque de Müllenhoff. Ce dernier nous parle des gens qui existaient encore dans quelques villages et que l'on allait chercher les soirs d'hiver pour charmer de leurs récits les enfants et les domestiques. A cette source Storm a puisé ses *Geschichten aus der Tonne* et dans *Jörn Uhl* Wieten Klook est le type de ces personnes pour lesquelles le monde mystérieux et invisible des présages et des apparitions intervient sans cesse dans la plate réalité qui les entoure [2].

Dans l'âme peu communicative du Dithmarse il y a donc, à côté des dures qualités de l'homme d'action qu'il a dû acquérir sous peine de disparaître, une région de vague où se meuvent à l'aise la rêverie et la réflexion profonde et mélancolique. Le sentiment de solitude, de monotonie et d'infinité qui se dégage du paysage dithmarse, en même temps que l'âpre vie de labeur et de lutte, apprirent au paysan à se replier sur lui-même, à méditer sur son individualité et sur le monde, sur le monde sensible et sur celui de l'au-delà. Ils pénétrèrent les règles des mathématiques et devinrent fameux dans l'art de résoudre des problèmes géométriques et les rébus algébriques les plus compliqués qu'ils se proposaient entre eux ou qu'on leur envoyait de toute l'Allemagne. Klaus Groth [3] raconte comment un de ses homonymes trouva soudain, au moment où il chargeait son foin, la solution d'un problème qu'il avait cherchée en vain pendant des semaines entières; il courut d'un trait à la maison, laissant sa femme qui le croyait devenu fou, crier au secours au sommet de la charrette jusqu'à ce que des voisins vinssent l'aider à en descendre. On se réunissait en hiver à la veillée pour résoudre des équations ou dessiner des figures géométriques. La mécanique était également en honneur; selon Klaus Groth, le problème du mouvement perpétuel a fait plus de victimes chez les Dithmarses que partout ailleurs. Meldorf était un centre intellectuel. On trouvait dans la maison de simples paysans des livres qu'on ne se serait pas attendu à y rencontrer.

Pendant l'hiver, lorsque les travaux des champs sont presque interrompus, les gens consacraient leurs loisirs à l'étude. Certains lisaient en cette saison la Bible tout entière; il y en avait qui la

1. Cf. Klaus Groth, I, 117-127, *Wat sik dat Volk vertellt*; 185-195, *Hans Schander*; II, 180-195, *Niss Puck*. — 2. Sur les histoires que l'on racontait à la veillée, cf. Klaus Groth, IV, 17-18. — 3. Klaus Groth, I, 80-81.

savaient presque par cœur. D'autres prenaient en main des ouvrages de mathématiques, par exemple la fameuse *Schatzkammer* de Valentin Heins « qui n'est guère moins grosse que la Bible », ou les sermons et les traités d'édification de Claus Harms, dont la popularité était très grande parmi ses compatriotes, ou les vieux chroniqueurs, Neocorus, Bolten, Viethen, ou les voyages en Arabie de Carsten Niebuhr[1]. Il y avait dans le pays une race de pasteurs, de maîtres d'école, de fonctionnaires de bailliage, d'arpenteurs géomètres et d'ingénieurs, gens intelligents et laborieux qui souvent n'avaient acquis leur savoir qu'en triomphant de bien des difficultés. Déjà au XVIIe et au XVIIIe siècle, les Dithmarses ont eu quelques représentants dans la littérature : Johann Rist qui fut précepteur à Heide, puis pasteur à Wedel sur l'Elbe, et Heinrich Christian Boie qui fut bailli à Meldorf; on voyait souvent chez lui Mathias Claudius et Carsten Niebuhr, qui était le fils d'un paysan de la Marsch et le père de l'historien Niebuhr[2]. Au XIXe siècle, outre Niebuhr et Hebbel, apparaissent Groth et Frenssen, Dahlmann et Müllenhoff, et à quelques kilomètres au nord de l'Eider Mommsen et Storm.

Mais plus que des littérateurs, les Dithmarses furent des rêveurs et des philosophes. Frenssen, dans *Jörn Uhl*, a particulièrement mis en lumière ce côté imaginatif et spéculatif de leur caractère. Thiess Thiessen, le paysan de la Geest à l'âme inquiète et peu pratique, n'alla jamais plus loin que Hambourg; mais dans sa petite chambre, entouré de livres de géographie et de récits d'explorateurs, il parcourut en esprit les cinq parties du monde et dessinait ses voyages au crayon bleu sur le plâtre des murs. Heim Heiderieter[3], après de vagues études à l'Université, passe ses journées à errer ou à dormir dans la lande et reconstruit par l'imagination la vie des habitants préhistoriques de la contrée. Jan Reepen, ce valet de ferme « qui était un philosophe, ou un poète, ou un propre à rien », couvrit les murs de sa chambre de dessins représentant tout ce qu'il y avait dans le monde : on y voyait les hommes et les espèces animales et il s'éleva jusqu'à la représentation des éléments, des corps célestes, des bons et des mauvais anges, enfin de la Trinité; pour toute chose, il trouvait une forme correspondante. « On n'a jamais su ce qui se cachait en lui, car il mourut dans cette même chambre d'une fièvre cérébrale et, dans le délire de la dernière nuit, il tint sur ses dessins des discours magnifiques et insensés. » C'est enfin Jörn Uhl lui-même qui, après avoir labouré tout le jour, s'installe le soir dans son verger armé d'une vieille lunette et d'un manuel d'astronomie; il reconnaît et nomme les volcans et les mers de la lune et découvre dans ce monde lointain des choses aussi profondes qu'autrefois le savetier de Görlitz dans sa boule de verre. Ou bien il va chez le pasteur et, « comme tous deux ont du sang frison dans les veines et doivent pouvoir comprendre la philosophie », ils déchiffrent ensemble un traité de métaphysique;

1. Klaus Groth, IV, 31; 118-119; III, 226-227. — 2. Klaus Groth, III, 232-233. — 3. Il apparaît déjà dans *die drei Getreuen*.

« parfois il semblait que le paysan en comprît plus long que le pasteur ». Car Jörn Uhl est le descendant de ces paysans « qui d'eux-mêmes se mirent à étudier la mer, la terre et les étoiles, qui construisaient des digues qui tenaient et des vaisseaux qui résistaient à la mer du Nord, ces paysans qui ont serré les lèvres jusqu'à ce qu'elles soient devenues minces et qui, guidés par la curiosité et le respect, se sont construit une conception du monde dont un homme sérieux peut être satisfait ».

Tel est Jörn Uhl et tel fut Hebbel, car ce que nous retrouverons tout le long de sa vie, c'est ce souci de se construire une conception du monde, de pouvoir résumer la complexité de l'existence en quelques formules et d'approfondir l'au-delà. S'il a voulu être un esthéticien et un métaphysicien en même temps qu'un dramaturge, cette tendance à la spéculation abstraite lui vient sans aucun doute pour une bonne part de son origine. Lui aussi, il enchaîna des concepts, apportant dans la recherche des causes l'obstination triste de ses compatriotes; sur le tard seulement il vit l'univers sous un jour plus serein. Et ce qu'aurait été probablement la destinée de Hebbel sans un hasard providentiel, Frenssen l'a esquissé lorsqu'il parle de ces fils de paysans [« et dans ce pays, chez cette race pensive de Frisons et de Saxons, ils ne sont pas rares »] qui montrent un penchant ardent pour l'étude et la science, mais que la volonté de fer de leur père condamne à la charrue. « Pendant qu'ils labourent ou manient la fourche, leur esprit inquiet commence à travailler et à se démener comme un noble animal qui veut rompre les barreaux de sa cage. Sans instruction et sans guide, il réfléchit, subtilise, et invente des choses bizarres et absurdes. Comme cette race d'hommes est particulièrement douée pour la philosophie et les mathématiques, le jeune paysan s'aventure bientôt sur la glace et atteint des endroits, où sous la couche sombre et transparente, s'ouvrent des profondeurs verdâtres et insondables; là grouillent des formes qu'il ne peut ni maîtriser ni expliquer. » Il étudie, le soir, à la lueur de la lanterne de l'écurie, des livres sur le plan de l'univers ou sur l'origine de l'humanité; il s'enfonce toujours plus avant dans le monde fantastique de ses pensées « et ses yeux voient enfin clairement et distinctement en lettres rouges et éclatantes : « Quitte cette vie, ta place n'est pas parmi les hommes... ». Et ceux qui suivent son corps au cimetière parlent en route du prix des céréales et des fermages. »

IV

Hebbel lui-même a plus d'une fois remarqué qu'il devait intellectuellement et moralement beaucoup à la race dont il est issu. Il prétendait que Niebuhr pouvait être compris, comme savant et comme personnalité, seulement si l'on savait qu'il était un Dithmarse; il ajoutait qu'en ce qui le concernait lui-même, un coup d'œil jeté en arrière sur sa patrie ne serait pas superflu pour l'explication de

ses œuvres et de son caractère [1]. Les diverses notices autobiographiques qu'il a écrites pour Gœdeke, pour Engländer, pour Saint-René Taillandier, pour Ruge commencent toutes par un petit préambule sur l'histoire de la république dithmarse [2], la victoire d'Hemmingstedt et les vertus des vieux paysans; la fière parole de Niebuhr : qu'il aurait écrit l'histoire des Dithmarses s'il n'avait pas entrepris d'écrire l'histoire de Rome, est aussi fréquemment rappelée. « Le Dithmarse a conservé jusqu'à aujourd'hui son caractère national; il regarde les autres Frisons qui ont porté le joug beaucoup plus tôt que lui, aussi orgueilleusement que les Grecs regardaient les Béotiens; il sait s'assurer partout, de gré ou de force, la première place. Je ne le nie pas, je suis fier de la race à laquelle j'appartiens et n'ai rien à objecter lorsque des critiques croient reconnaître dans ma personnalité d'écrivain les défauts aussi bien que les qualités de cette race; je crois même que cette observation est juste. En tout cas, je suis resté assez longtemps dans ce pays pour me laisser pénétrer par tous ses éléments; là-bas l'histoire est encore vivante; le passé parle à l'enfant par la bouche de sa nourrice et le père aussi prend volontiers son fils sur ses genoux pour lui conter les horions que les Danois ont reçus [3]. » Ailleurs, il donne quelques détails sur ces récits des nourrices et des pères : « L'histoire dithmarse survit [dans le peuple] à l'état de légendes, de traditions éparses et souvent incompréhensibles, l'enfant entend parler dès ses premières années d'hommes vigoureux qui bravaient les rois et les princes, d'expéditions sur terre et sur mer contre de puissantes villes comme Hambourg et Lübeck, et de très bonne heure la conscience de descendre de pareils hommes fait naître en lui, ou du moins fit naître chez moi, un sentiment qui peut à peine gonfler plus orgueilleusement la poitrine du jeune noble lorsqu'il se souvient de ses aïeux [4]. » Tout enfant Hebbel entendait parler avec horreur des sacrifices sanglants du paganisme; dans les sombres soirées d'automne, quand la tempête se déchaînait, ses parents et les voisins s'entretenaient des terribles inondations qui avaient souvent dévasté la plus grande partie du pays et chacun tremblait en songeant à ce qui le menaçait à tout instant. Il avait douze ans lorsqu'une semblable inondation se produisit, en février 1825.

Quelle est donc, de l'avis de Hebbel, la nature de l'influence exercée par cette éducation sur son génie? Il écrit en 1843, après avoir rappelé que dans son enfance la Bible fut presque sa seule lecture : « D'autre part l'histoire de ma patrie, moins sous la forme qu'elle revêt chez les chroniqueurs qu'à l'état de tradition mystérieuse et sans suite, telle que l'a transformée le peuple, a agi puissamment sur moi et, comme personne ne se délivre jamais de ses impressions de jeunesse, je ne crois pas me tromper lorsque je considère comme les deux facteurs essentiels de ma poésie, d'un côté l'angoisse et le sombre caractère bibliques, de l'autre l'orgueil et l'audace dans la création poétique, dus à l'élément dithmarse [5] ».

1. W. XII, 395. — 2. W. VIII, 400; Bw. VIII, 17; W. XII, 394; Bw. VIII, 33; Bw. V, 39. — 3. Bw. V, 40. — 4. Tag. II, 2521. — 5. Bw. VIII, 17.

Et plus clairement en 1846 : « La puissance dans la création des personnages qui donne à ce poète [lui-même] une apparence presque spectrale, à notre époque d'ombres dramatiques et de figures de bas-reliefs, pourrait bien être due à l'influence de la race tout autant qu'une certaine âpreté hautaine qui l'empêche d'arrondir ses angles[1] ». Ainsi donc, selon Hebbel, si ses personnages sont de puissantes individualités, incapables de se contraindre et s'imposant à tous, c'est tout simplement parce qu'ils ont du sang dithmarse dans les veines. Et c'est précisément ce que nous avons exposé plus haut, sauf que nous avions en vue la personnalité de Hebbel lui-même; il est l'intermédiaire entre les vieux Dithmarses qui combattirent à Hemmingstedt et les figures dramatiques qui, sous le nom de Judith ou d'Hérode, de Siegfried ou de Kriemhild, révèlent toutes le même caractère impérieux, hautain et violent; l'âme qu'il a reçue de ses ancêtres il l'a transmise aux héros qu'engendra son génie.

Il a d'ailleurs essayé une fois, presque dès le début de sa carrière dramatique, de faire revivre sous leur véritable nom et tels que trois siècles et demi de légende les avaient glorifiés, ceux dont il se sentait le si authentique descendant. Mais cette tragédie des *Dithmarschen*, pour laquelle il s'était documenté soigneusement, est restée à l'état de fragment. Déjà à Heidelberg il voulait prendre les principaux événements de l'histoire dithmarse comme sujets de ballades patriotiques, ainsi que l'avait fait Uhland pour la Souabe; mais il n'alla pas plus loin que le simple projet. A Munich il inspira à son ami Rousseau une dissertation où Hemmingstedt était comparé aux Thermopyles et la république des Dithmarses à celle des Spartiates: la comparaison ne tournait pas en faveur de l'antiquité. Après 1840, tandis que des horizons toujours plus vastes s'ouvraient à ses yeux, il oublia quelque peu la petite patrie; mais les événements de 1848 et des années suivantes l'émurent profondément. Comme il l'écrivait à Bamberg : avant 1848 il était seulement homme; en 1848 il redevint Allemand et en 1850 Holsteinois des pieds à la tête[2]. Lorsque s'évanouirent les espérances que l'intervention de la Prusse en faveur des duchés avait fait naître, Hebbel put se souvenir de la poésie enflammée qu'il adressait à l'Allemagne en 1848[3]. Dans ses lettres il s'intéresse fréquemment aux petits événements politiques qui composaient toute l'histoire actuelle de sa patrie; il avait conservé là-bas de fidèles amis et correspondants; il en avait même acquis un nouveau, Klaus Groth, dont il lisait assidûment et admirait les poésies. Lui-même chercha dans son épopée *Mutter und Kind* « à élever un monument à sa patrie[4] », et il se réjouissait d'apprendre que sa gloire avait pénétré jusqu'au pays entre l'Elbe et l'Eider. Quoiqu'il y soit revenu rarement, et jamais à Wesselburen, il fut cependant profondément touché lorsque, pour son cinquantième anniversaire, ses amis lui offrirent un tableau représentant l'église de son village natal[5]. Il

1. W. XII, 394. — 2. Bw. IV, 241. — 3. W. VII, 201. — 4. Bw. IV, 254. — 5. Bw. VII, 328.

parla alors de visiter de nouveau ces lieux; la mort qui l'enleva quelques mois plus tard ne lui en laissa pas le temps.

Mais il ne faut pas l'oublier, quelque attachement que Hebbel ait montré pour son pays et si profonde que soit chez lui l'empreinte de la race, il lui aurait été impossible de passer sa vie parmi ses compatriotes, comme le firent ou auraient pu le faire Groth et Storm. A son esprit toujours avide de nouvelles connaissances et de nouvelles expériences, il fallait les pays étrangers et les grandes villes : Paris, Rome, Vienne. Là seulement il trouvait les éléments divers et changeants dont se formait sa conception de la vie et de l'univers, celle qui se reflète dans ses drames. Lui-même reconnaît que la nature reste pour lui le plus souvent muette et qu'il lui préfère la compagnie des hommes où il trouve un sujet infini d'étude. Plus ces hommes sont différents et originaux, plus leurs actions, héroïques ou criminelles, sont outrées et révélatrices d'individualités peu communes, plus ce sont de « beaux sujets » et de « beaux cas » pour le dramaturge. Hebbel pratique la chasse aux « faits divers », il en lit dans les journaux ou dans les recueils judiciaires; il en entend raconter par ses amis et son Journal, où il les consigne, en est une collection. Il n'aurait jamais trouvé pareille abondance de documents humains dans le paisible et reculé petit pays dithmarse. Il y serait devenu, et il faillit y devenir, un de ces *lateinische Bauern* dont parle Frenssen, qui restent une énigme pour leur entourage et qui sont condamnés, s'ils ne parviennent pas à limer les barreaux de leur prison, au désespoir et à la mort prématurée. Il dit une fois dans une épigramme, sous le titre : *Conditio sine qua non* : « O dieux, mes souhaits sont modestes; je consens à habiter le coquillage mais je ne le puis que si l'océan le roule [1] ». Pendant vingt-deux ans il resta au bord de cet océan de la vie sans pouvoir s'y plonger jusqu'au moment où une vague secourable l'emporta. Pendant ces vingt-deux ans la nature et les hommes du pays dithmarse influèrent sur lui et son individualité se forma, le roc primitif que l'on retrouve partout [2].

1. W. VI, 367.

2. Sur l'histoire des Dithmarses, cf. 1° Johann Adolphi, genannt Neocorus, *Chronik des Landes Dithmarsen*, éditée à nouveau par Dahlmann, Kiel, 1827. — 2° Rudolf Nehlsen : *Geschichte von Dithmarschen* (Tübinger Studien, Nr. 6, Tübingen, 1908 (une bibliographie en tête). — 3° Pour le début du dernier siècle, de Klaus Groth, outre ses poésies et ses nouvelles, les *Lebenserinnerungen*, 1891.

CHAPITRE II

L'ENFANCE

I

Christian Friedrich Hebbel naquit le 18 mars 1813[1] à Wesselburen, dans la partie nord du pays des Dithmarses. Son père, Klaus Friedrich, était maçon et avait quelque peine à gagner sa vie ; Hebbel raconte combien toute la famille se réjouissait lorsque quelqu'un s'adressait au père pour un petit travail : elle ne croyait pas pouvoir témoigner trop de reconnaissance à l'homme secourable[2]. L'année même de la naissance de Hebbel, le Holstein était occupé par les Russes et plus ou moins pillé[3] ; deux ans après naquit encore un garçon ; le maçon avait eu le tort de se porter garant pour les dettes d'un parent, d'où plus tard l'expulsion de la famille de la maison où elle habitait et qui lui appartenait ; bref, la pauvreté était un faix sous lequel Klaus Friedrich plia toute sa vie. Le pain manquait rarement en été ; plus souvent en hiver, où il y avait moins de travail ; de là parfois entre le père et la mère des scènes qui faisaient sur l'enfant une profonde impression. Hebbel ne se souvient pas d'avoir tout enfant réellement souffert de la faim, comme plus tard, mais la mère devait parfois se contenter de voir ses enfants manger pour ne pas trop rogner leur portion[4]. Elle veillait à ce que les vêtements des deux frères fussent propres et soigneusement rapiécés, mais un jour que Hebbel allait se baigner avec ses camarades, il se rappela à temps qu'il n'avait pas de chemise[5]. On se réjouissait quand l'hiver était humide et peu froid parce qu'on pouvait ménager la provision de tourbe[6], et les jeunes chiens qui

1. Telle était du moins la date admise jusqu'ici sur le témoignage même de Hebbel. D'après de récentes recherches dans les registres de l'église de Wesselburen, il est né en réalité le 25 mars [cf. *Schleswig-Holsteinsche Rundschau*, III, 10].

2. Tag. III, 3921. — 3. Klaus Groth, I, 54 [*Hanne ut Frankrich*]. — 4. W. VIII, 83-84. — 5. W. VIII, 391. — 6. Tag. III, 3886.

partageaient les jeux des enfants étaient tués ou donnés dès qu'ils grandissaient et qu'il devenait trop coûteux de les nourrir[1].

Enfant, Hebbel ne vit partout autour de lui que la pauvreté; il connut de bonne heure les sentiments durs et mauvais qu'elle fait naître dans le cœur de l'homme et les scènes pénibles qu'elle occasionne dans les familles. Un de ses cousins fut si brutalement frappé par les siens à l'instigation de sa belle-mère qu'il cracha le sang et mourut; toute la parenté se disputa autour de son cadavre la possession d'un tablier bleu qui était probablement une pièce importante de l'héritage[2]. Dans la maison paternelle surtout la misère pesait de tout son poids; pourtant la mère de Hebbel paraît avoir eu assez d'énergie pour la supporter vaillamment. C'était, dit son fils, une excellente femme dont les yeux bleus exprimaient la plus touchante douceur. Elle n'en était pas moins à l'occasion d'un naturel violent; Hebbel prétendait tenir d'elle la facilité avec laquelle il s'emportait, mais aussi pardonnait et oubliait toutes les offenses, grandes ou petites[3]. Elle ne le comprit jamais, dit-il, et son niveau intellectuel ne lui permettait pas de le comprendre; elle dut toujours avoir cependant un pressentiment de ce qui se cachait en lui, car elle prenait obstinément sa défense contre son père, sans craindre de s'attirer des mauvais traitements.

Les rapports entre le père et le fils furent en effet de bonne heure déplorables; Hebbel nous en explique la cause en un endroit en même temps qu'il explique le caractère de son père, une victime de la misère, qui faisait à son tour souffrir ceux qui l'entouraient : « Mon père me haïssait littéralement et je ne pouvais l'aimer; esclave du mariage, rivé par des liens de fer à la pauvreté, à la misère nue, hors d'état, même au prix d'efforts inouïs, d'approcher d'un pas d'un sort meilleur, il haïssait la joie; son cœur y était inaccessible et il ne pouvait la supporter sur le visage de ses enfants; le rire joyeux qui dilate la poitrine était à ses yeux un crime, une façon de se moquer de lui.... Mon frère et moi nous étions pour lui des loups, disait-il; voir notre appétit lui ôtait le sien; il nous arrivait rarement de manger un morceau de pain sans nous entendre dire que nous ne le méritions pas. Et cependant mon père était au fond un excellent homme; si je n'en étais pas convaincu, je n'aurais jamais parlé de lui en ces termes, mais la pauvreté avait pris la place de son cœur[4]. » Il ne permettait à ses enfants ni de rire ni de faire dans la maison le moindre bruit qui révélât leur existence. C'est contre Friedrich qu'il nourrissait l'aversion la plus forte. Il le tenait pour un enfant dont on ne pourrait jamais rien faire et même pour un mauvais naturel condamné à tourner mal. La raison de ce jugement était l'horreur que l'enfant manifesta de bonne heure pour les travaux manuels et, en général,

1. W. VI, 408. — 2. W. VIII, 395.

3. Tag. I, 1295; W. VIII, 82. On peut se faire une idée des parents de Hebbel et de leur existence d'après les pauvres gens dont parle Klaus Groth dans une de ses nouvelles, *Un den Luttenheid*, IV, 56 et suiv.

4. Tag. I, 1323.

pour tout ce qui se rattache à la vie de l'ouvrier et du paysan, tandis qu'il montrait un vif penchant pour tout ce qui pouvait l'élever au-dessus de sa sphère en développant son intelligence : deux choses que son père ne pouvait lui pardonner. Chaque hiver il parlait de forcer son fils à travailler la terre, ce qui, d'après Hebbel, étant donnée la nervosité de l'enfant, aurait peut-être amené chez lui une déchéance irrémédiable.

Ce fut sa mère qui le sauva chaque fois de la charrue et c'est à elle qu'il dut aussi de fréquenter l'école[1]. Vers la fin de sa vie, voyant un matin, en Bohême, des enfants déterrer des pommes de terre, il croyait encore sentir dans les doigts le même fourmillement désagréable qu'à l'âge de dix ans lorsqu'il devait se livrer à cette occupation. Un dessinateur de l'endroit, s'intéressant à l'enfant, lui donna quelques leçons et lui prêta un jour un dessin pour le copier; le père, furieux de le voir ainsi, à son avis, perdre son temps, froissa la feuille entre ses mains : Hebbel fut si honteux pour son père de cette scène qu'il préféra s'accuser lui-même du dommage. D'autre part, il se montrait par nature obstinément rebelle à tous les enseignements pratiques; qu'à l'âge de sept ans il ne sut pas encore distinguer l'orge du blé, mettait le maçon en fureur[2]. D'après Kuh, Klaus Friedrich essaya d'employer son fils comme manœuvre, mais l'enfant fit preuve d'une telle maladresse et refusa même à la fin si nettement de gâcher plus longtemps la chaux et le sable que le père, après des scènes terribles, dut renoncer à rien tirer de son fils et se désintéressa absolument de lui[3]. On peut se figurer ce qu'était la vie de famille dans cette maison où le père voyait s'unir contre lui sa femme et son fils, sans pouvoir comprendre que celui-ci, inconsciemment d'ailleurs, luttait, en lui résistant, pour son existence et son avenir.

A ces discordes domestiques venait s'ajouter le souci torturant du pain quotidien; les sentiments de détresse et de désespoir que Hebbel éprouva alors pour la première fois, lui ont plus tard inspiré bien souvent, dans ses lettres et dans son Journal, des plaintes passionnées sur cette malédiction du destin qui est la misère. Il écrivait en 1837 à Elise Lensing, son amie : « Tu penses que c'est un bien pour moi d'avoir été élevé dans la pauvreté et les privations. Non! C'est la malédiction la plus terrible qui puisse atteindre une existence humaine! une éternité ne peut en libérer l'infortuné! Il arrive partout trop tard, il ne parvient jamais à un développement complet de son individualité. Un peu plus de bonheur, quelques rayons de soleil au début, et l'arbre aurait poussé de tout autres branches et porté de tout autres fruits. L'effort pour percer les murs de la prison consume les plus nobles forces[4]. » Il crut longtemps tout ressort brisé en lui, toute énergie épuisée par ces luttes; son talent en est sorti vivant mais paralysé; il en garda un découragement permanent qui lui faisait voir tout en noir et l'empêchait de

1. W. VIII, 82; V, 288-90; Tag. I, 1295. — 2. Bw. VII, 72; Tag. II, 2647; III, 4876; W. V, 290. — 3. Kuh, I, 53-54. — 4. Bw. I, 180.

jouir du présent dès qu'il avait la moindre inquiétude pour l'avenir. « C'est que la misère, dit-il, se tenait près de mon berceau; elle m'a regardé dans les yeux lorsque j'étais encore tout enfant et mon âme en est restée pétrifiée. » C'est comme une gelée de printemps qui fait tomber les bourgeons les plus vigoureux; ceux qui poussent plus tard avortent et l'arbre restera rabougri : « Le soleil ne luit pour l'homme qu'une fois : dans son enfance et dans sa prime jeunesse; Tieck dit quelque part dans le même sens : seul celui qui a été un enfant devient un homme. J'ai frémi en lisant cette phrase : j'avais trouvé le nom du fantôme qui me vole ma vie. » De sa condition misérable à Wesselburen et des humiliations qu'elle lui a values, il garda aussi une susceptibilité et une irritabilité qu'il déplore souvent plus tard; il est, dit-il, comme quelqu'un qui a marché pendant dix ans parmi des chausse-trapes, en se blessant à plus d'une et qui pose ensuite ses pieds, même sur l'inoffensif pavé, autrement que le reste des hommes. Il a trop souffert; son âme en est restée meurtrie et saigne au moindre contact; il s'attriste d'être capable de certaines douleurs mesquines; c'est un résultat de son enfance [1]. Lui et son frère, raconte Kuh, s'étaient un jour approchés, sans penser à mal, de la haie d'un jardin lorsque la propriétaire leur cria aigrement : « Voulez-vous vous en aller ou je vous fais chasser à coups de fouet comme des chiens? » Ce sont là des paroles qui laissent des traces profondes dans l'esprit d'un enfant aussi intelligent que Hebbel, et il se compare amèrement à Gœthe chez lequel on louait tout jeune le sentiment de sa dignité : « Moi aussi, j'éprouvais ce sentiment, mais j'étais réprimandé et corrigé quand je le laissais paraître. C'est la malédiction de la pauvreté que tout ce qui trahit le sentiment de la valeur personnelle semble orgueil et arrogance et soit tenu pour ridicule. Chez l'enfant riche : noblesse innée; chez le pauvre : vanité de mendiant [2]. »

Lorsqu'enfin la fortune commença de lui sourire après 1846, jetant en arrière un regard apaisé sur les années de misère, il arriva à une conclusion plus impartiale : il estima que la pauvreté ne peut pas étouffer un vrai talent, mais qu'elle peut exercer sur la direction qu'il prend une influence si profonde que l'homme, en s'en rendant plus tard pleinement compte, a besoin de toute sa force morale pour s'en délivrer [3]. C'est là la destinée de Hebbel lui-même; il nous reste à voir comment son talent commença à poindre de très bonne heure malgré les conditions défavorables où il était placé. Le naturel poétique se révéla dès le début chez lui par la réceptivité de son esprit, par l'impression profonde que produisaient sur lui les hommes et les choses qui l'environnaient. Le jardin de son père, le puits mystérieux et inquiétant à la toiture

1. Bw. III, 205; Tag. I, 1323; II, 2958; I, 1053. Cf. VIII, 90 : la maîtresse d'école était prodigue de cadeaux vis-à-vis des enfants riches dont elle pouvait attendre quelque chose en retour et parcimonieuse envers les pauvres : « Sobald Susanna's Parteilichkeit . mir in s Bewusstsein trat, hatte ich den Zauberkreis der Kindheit überschritten. Dies geschah sehr früh. »

2. Kuh, I, 37; W. VIII, 397. — 3. W. XI, 130.

pourrie et verte de mousse, le grand poirier à l'ombre duquel il sommolait en été en guettant la chute d'un fruit, les figures des voisins, le nez rouge de l'un, le visage jaune et bilieux de l'autre, l'air froid et sévère du pasteur qui regardait par-dessus la haie, autant de traits qui devaient se graver ineffaçablement dans la mémoire de l'enfant et constituer ce fonds à demi inconscient où puise le vrai poète. Il note une fois, en vue d'une autobiographie, « la joie infinie que lui causaient les fleurs » et, dans l'âge mûr, son imagination voyait encore les formes fantastiques des fleurs qui remplissaient le jardin de l'école se courber sous la brise étouffante de l'été [1]. Une feuille de rose que le vent lui apportait par-dessus la haie avait pour lui autant et plus de prix que la rose elle-même pour un autre et, en entendant nommer la tulipe et le lis, la cerise et l'abricot, la pomme et la poire, il se sentait immédiatement transporté au printemps, en été ou en automne; au contraire, la vue d'un os lui était insupportable et il en enterrait les plus petits débris qu'il trouvait dans le jardin; dans son catéchisme, au chapitre de la création de la femme, il gratta même le mot « côte » parce que son imagination lui représentait cet objet d'horreur.

Tout était pour lui une source d'images et d'émotions : un tailleur bossu, au visage blême, encadré d'une énorme paire d'oreilles écarlates et transparentes, devant lequel il s'enfuyait en criant dans les jupons de sa mère; le grenier obscur, les objets qu'on y découvre sous la poussière de deux ou trois générations et les terreurs délicieuses lorsqu'une souris le traverse en quelques bonds; le village lui-même lorsque sa mère le lui fit voir pour la première fois : les noms étranges des rues, l'église, le cimetière avec ses sombres arbres, ses croix et ses pierres tombales; une vieille maison dans la cave de laquelle le diable gardait un trésor et la clarté bleuâtre de la lune d'automne répandue sur tout le tableau [2]. Les images de la journée s'agrandissaient la nuit en visions fantastiques; le soir, à peine couché, il voyait les poutres du plafond ramper, des visages grotesques et effrayants le fixer de tous les coins de la chambre; les fleurs et les figures du couvre-pied lui-même le remplissaient de terreur. Son père, cet homme austère et dur, n'était d'ailleurs pas dépourvu d'imagination; on vantait ses talents de conteur de légendes et, dans la pénombre des longs soirs d'hiver, il chantait volontiers avec ses enfants des chorals ou même des chansons profanes. C'est également pendant ces longs soirs d'hiver que venait s'asseoir au foyer une voisine, une femme de taille gigantesque, un peu courbée, un mouchoir rouge autour de la tête et un visage impassible de sibylle de Cumes; elle racontait aux enfants des histoires de sorcières et de revenants, avec une telle vivacité qu'ils ne regardaient plus qu'avec inquiétude le manche du balai et le tuyau de la cheminée : c'est ainsi que Hebbel fit connaissance avec le génie populaire de la race dithmarse [3].

1. W. VIII, 81-82; 388; 89. — 2. Tag. I, 223; 280; W. VIII, 100-101; 107-110. — 3. W. VIII, 100; 85.

Mais l'imagination poétique, austère et grandiose d'un autre peuple devait aussi déposer des germes dans la sienne. Une autre voisine lui lisait la Bible et la première impression forte et même effrayante que produisit sur lui ce sombre livre lui vint d'un passage de Jérémie, prophétisant qu'au temps de la grande détresse les mères mangeront leurs propres enfants. Lorsqu'il sut lire, il se plongea tellement dans la Bible qu'il la savait presque par cœur. A l'âge de neuf ou dix ans il lut dans un vieil exemplaire en fort mauvais état du Nouveau-Testament le récit de la Passion, qui lui fit verser d'abondantes larmes, et depuis lors un de ses plaisirs, soigneusement tenu secret, fut de relire ce passage dans le même livre et à la même heure, au crépuscule, jusqu'au jour où il sentit l'émotion décroître. Dans une notice autobiographique il déclare avoir dû presque toute sa formation intellectuelle en ce temps-là à la Bible, et il met cette influence sur le même rang que l'influence de sa race, comme l'un des deux facteurs essentiels de sa poésie; c'est à la Bible que ses premières tragédies doivent leur caractère sombre et angoissé[1]. Les préoccupations religieuses prirent dans son imagination toujours en travail des formes bizarres : sept nuits de suite il rêva qu'il se balançait avec Dieu sur une corde tendue entre le ciel et la terre; et la terreur que ce rêve lui laissait même à l'état de veille fit de cette semaine une des plus atroces de sa vie. Une autre fois, en plein jour, il crut voir Dieu lui-même sous la figure d'un apprenti charpentier, vêtu d'une blouse à raies bleues et blanches, qui vint chez son père. Plus tard, à l'école, il apprit les dogmes insondables de la religion tels que les a formulés Luther et tels que les reproduisait le catéchisme; ces formules gigantesques et incomprises se transformaient dans le cerveau de l'enfant en images étranges ou grotesques[2].

Mais ce n'est pas seulement par les livres, Bible ou catéchisme, par l'enseignement de l'école ou par les sermons du pasteur, que la religion pénétra en lui; elle se glissa dans son cœur par des voies plus secrètes : récits ou dogmes évangéliques s'adressaient encore à son intelligence avant qu'il en fît des motifs d'émotion; la poésie de la religion se révélait immédiatement à lui dans le silence et la pénombre de l'église. Il a raconté dans une de ses poésies dont il était, à juste titre, le plus fier, comment, le dimanche, il se glissait, tout pénétré de pieux sentiments, dans l'église encore vide; chaque fois il espérait voir enfin Dieu face à face; dans l'ombre de l'autel, au milieu des pierres tombales, un léger bruit s'élevait; l'apparition allait surgir, mais les yeux de l'enfant se fermaient involontairement et, lorsqu'il les rouvrait, le souffle d'angoisse qui avait passé sur lui lui était une preuve que l'esprit du Seigneur venait de l'effleurer[3]. Pendant l'Avent il assistait aux concerts religieux que l'on donnait dans l'église de Wesselburen. Les sons des hautbois,

1. W. VIII, 88; Tag. IV, 5847; I, 983; Bw. VIII, 17. Nous avons vu plus haut avec quelle ardeur les Dithmarses lisaient la Bible. — 2. W. VIII, 102-103; Tag. I, 1329; W. VIII, 103. — 3. W. VI, 198 : *Bubensonntag*.

des trompettes, des violons, des flûtes et surtout de l'orgue, les accords étranges et solennels, les chants du recteur et des enfants de chœur, les cahiers de musique sur les pupitres, la lueur incertaine et rougeâtre des lampes, tout prenait un caractère supra-terrestre, l'émotion sacrée le saisissait et il s'étonnait de ne pas voir s'envoler les anges qui planaient au-dessus de l'orgue. « En de pareils moments je nageais dans la poésie comme dans un élément où les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent et ne paraissent pas ce qu'elles sont, le miracle de la transsubstantiation de l'univers s'accomplissait dans mon cœur et les mondes se confondaient [1]. »

Si l'on en croit Hebbel, ce fut la nature qui lui révéla Dieu. L'enfant, dit-il, passe par une période assez longue où il se figure que le monde dépend tout entier de la volonté de ses parents et que son père en particulier a le pouvoir de faire tomber la pluie ou briller le soleil. Plus tard seulement, lorsqu'il voit des événements se produire dont ses parents sont peu satisfaits, il commence à soupçonner derrière le monde sensible un être invisible. Un jour un orage épouvantable brisa les vitres de la salle d'école et l'inonda à moitié; la maîtresse d'école perdit la tête comme ses élèves et sa servante, au comble de la terreur, hurlait : « Le bon Dieu est en colère!... mais aussi vous êtes tous des vauriens. » Cette parole et ce spectacle révélèrent à Hebbel, jusqu'à l'évidence, l'existence d'un souverain surhumain et d'un juge suprême : « L'étincelle religieuse s'alluma en moi ». A la maison il trouva les arbres fruitiers dévastés au grand désespoir de ses parents : « Je compris tout d'un coup pourquoi mon père allait chaque dimanche à l'église, et pourquoi en mettant une chemise propre je devais dire chaque fois : que Dieu le veuille! Le Seigneur s'était révélé à moi; ses serviteurs en courroux : le tonnerre et l'éclair, la grêle et la tempête, lui avaient ouvert toutes grandes les portes de mon cœur et il avait fait son entrée dans toute sa majesté. » Quelques jours plus tard, un soir que le vent mugissait dans la cheminée et que la pluie tombait à torrents, les mots que l'enfant répétait machinalement en se couchant se changèrent en une véritable prière : pour la première fois il ne s'adressa pas dans son angoisse à ses parents, mais au seul Tout-Puissant [2].

II

Cette matière poétique qui se rassemblait à l'état diffus dans son cerveau devait de bonne heure se condenser en des formes précises. D'après Hebbel le talent poétique se manifesta chez lui dès sa quatrième année, alors qu'il n'était même pas en état d'écrire les vers

1. Tag. II, 2867.
2. W. VIII, 91-93. Cf. la poésie inédite communiquée par Bieder : *Friedrich Hebbel* [*Beiträge zur Literaturgeschichte*, Heft 15], p. 37 : *des Kindes Weihe* : L'enfant apprend soudain à prier tout seul en voyant la lune et le ciel étoilé.

qui surgissaient spontanément dans son esprit et qu'il chantait à demi-voix, habitude qu'il conserva toute sa vie. Ces premiers vers (Kuh nous en a conservé quelques-uns) traitaient des sujets disparates : Bonaparte et la théière maternelle; un fragment mentionne aussi une ballade célébrant le jour où le porc familial était abattu[1]. D'autres poésies s'y joignirent, puis des nouvelles, puis enfin de véritables tragédies; entre neuf et treize ans il écrivit trois drames : *Jules César*, *Reutlinger* et *der Räuberhauptmann Evolia*. Cette dernière pièce portait en tête le nom de l'auteur composé de lettres imprimées découpées dans un livre et collées les unes à côté des autres. Les camarades de Hebbel se disputèrent l'honneur de figurer sur la liste des personnages, honneur éphémère d'ailleurs, car le manuscrit étant tombé entre les mains de la mère de Hebbel lui servit à allumer le feu. Cependant Hebbel atteignit sa quatorzième année sans se douter qu'il était destiné à devenir un poète et que ce qu'il sentait s'agiter en lui était vraie et pure poésie. La poésie était pour lui quelque chose de surhumain et de comparable à son Dieu dont il savait qu'il pouvait le recevoir en lui, mais non s'élever à son niveau. Il se rappela toujours le moment où il soupçonna pour la première fois l'essence intime et la signification profonde de la poésie; ce fut en lisant à sa mère à la veillée le cantique du soir de Paul Gerhard; l'impression fut si soudaine qu'il le relut au moins dix fois de suite. A ce moment l'esprit de la nature toucha sa jeune âme de sa baguette divinatrice et l'éveilla de son sommeil[2].

A l'âge de quatre ans Hebbel fut envoyé à l'école chez une femme nommée Suzanne dont le passé était obscur, la science rudimentaire et la pédagogie simpliste. Il y apprit à peu près la lecture, l'écriture, le calcul et le catéchisme et il était d'ailleurs un bon élève, mais surtout il y puisa une idée de la société humaine, car, ainsi qu'il le fait remarquer, dans une école enfantine sont déjà rassemblés tous les éléments que l'homme rencontrera plus tard dans le monde et, parmi les enfants, tous les naturels, tous les caractères, toutes les vertus et tous les vices y apparaissent déjà en germe. Le sens psychologique, de bonne heure très développé chez Hebbel, trouva une riche matière sur laquelle s'exercer en même temps que l'enfant apprenait à défendre et à affirmer sa personnalité. En voyant d'autre part la partialité avec laquelle Suzanne traitait les enfants des paysans aisés dont elle avait à espérer des cadeaux, il y prit conscience pour la première fois de l'inégalité humaine et de la puissance de l'argent dans la société. Enfin c'est chez Suzanne qu'il trouva l'objet de son premier amour; dès le jour de son arrivée il remarqua sur un banc en face de lui une petite fille pâle et mince, aux cheveux noirs et aux lèvres très rouges : c'était la fille du greffier de la paroisse dont il tomba amoureux sans plus tarder, et cette passion qui datait de sa quatrième année devait durer jusqu'à la dix-huitième. Hebbel en a décrit les diverses

1. Kuh, I, 52; W. VIII, 388; 390; 391; 393 · Bw. VIII, 18. — 2. Bw. V, 43; W. VIII, 388; 393; Bw. II, 18; VIII, 18; W. VIII, 395; Tag. I, 214; 134.

phases pendant sa vie d'écolier; on retrouve dans l'âme de l'enfant, avec une vivacité à peine moindre, tous les sentiments qui devaient plus tard à diverses reprises troubler l'âme du jeune homme et de l'homme mûr [1].

Hebbel avait environ sept ans lorsque l'enseignement primaire des duchés fut réorganisé ou plutôt organisé par le gouvernement danois [2]. Wesselburen reçut pour maître d'école un certain Dethlefsen, et Hebbel écrit son nom dans son autobiographie avec le sentiment de la plus profonde reconnaissance, car cet excellent homme devait avoir une influence incalculable sur son développement. Outre, en effet, que Dethlefsen était un homme intelligent, éclairé et pourvu d'une certaine instruction, il possédait une bibliothèque assez bien fournie : il en laissait la libre disposition à Hebbel dont il remarqua bientôt l'assiduité et l'intelligence. Pour reconnaître ce bienfait, Hebbel, tout en lisant, berçait les enfants du maître d'école. Nous connaissons un certain nombre des livres que Dethlefsen a mis entre ses mains : Salis et Matthison, l'*Obéron* de Wieland; *Abällino* de Zschokke, Lessing probablement, dont il note l'influence et dont il a lu de très bonne heure au moins *Emilia Galotti*; Contessa et Cervantès, dont il lut le *Don Quichotte* pendant la dernière maladie de son père. Nous avons vu déjà qu'il connaissait Paul Gerhard; vraisemblablement aussi le *Werther* de Gœthe et l'histoire de Genoveva d'après quelque almanach; la brève remarque : « Friedrich Schiller, lorsque je portais de la tourbe », permet de supposer une lecture au moins partielle du grand tragique. Chez le peintre Harding, qui lui donna quelques leçons de dessin, Hebbel lut la *Lénore* de Bürger, peut-être aussi Klopstock et Winckelmann; enfin il a lu de très bonne heure au moins une nouvelle de Hauff. Nous savons aussi par Kuh que dans la bibliothèque de Dethlefsen il trouva des chrestomathies et des anthologies qui lui donnèrent quelque idée des écrivains allemands classiques et de quelques-uns des contemporains. Mais il est évident que nous en sommes réduits à des conjectures sur la plus grande partie des lectures de Hebbel à cette époque [3].

Le naturel poétique de Hebbel s'est affirmé dès son enfance, mais il a été comprimé et déformé par les circonstances, par la dure éducation de son père et par les souffrances morales qui résultent de la pauvreté. Hebbel peut dire avec raison qu'une haute conception et même la plus haute conception possible de l'art était innée chez lui et que le développement de cette conception se confondit avec celui de sa personnalité [4]. Lorsqu'il luttait contre son père pour échapper à la servitude du travail manuel, ce n'était pas par paresse ou par égoïsme, mais pour obéir à un instinct supérieur qui lui disait que se résigner à la vie du paysan ou de l'ouvrier et à l'abêtissement qu'elle entraîne,

1. W. VIII, 96-99. — 2. Cf. Klaus Groth, III, 34. — 3. W. VIII, 107; 392; Tag. III, 3287; IV, 6178; W. VIII, 393; Tag. I, 1496; W. VIII, 390; Tag. II 2476; W. VIII, 389; Tag. II, 2646; W. VIII, 389; Bw. III, 120. — 4. Bw. V, 43.

c'était immoler sa propre individualité, se condamner à n'être plus qu'un corps sans âme. Hebbel devait finalement triompher de tous les obstacles, mais dès maintenant il avait trop souffert et de trop bonne heure. Il a été trop peu de temps un enfant, son esprit a mûri trop tôt, il a perdu trop jeune la naïveté de l'enfance. Son âme, que l'hérédité de la race avait faite forte et hautaine, se replia sur elle-même et devint dure et intraitable.

CHAPITRE III

LA JEUNESSE

I

Lorsque Klaus Friedrich mourut, en novembre 1827, il laissa sa famille dans une telle misère que l'on put à peine payer les frais de l'enterrement en vendant la petite provision de pommes de terre qui devait suffire pour l'hiver. Sa veuve, qui gagnait quelque argent comme femme de ménage, n'aurait pu arriver à nourrir ses deux enfants si, fort heureusement, le bailli de Wesselburen, J. J. Mohr, n'avait, sur la recommandation du maître d'école Dethlefsen, pris Christian Friedrich chez lui pour copier les actes administratifs et les porter aux intéressés, ou bien aller chercher le lait et faire de petites commissions. Moyennant quoi l'enfant était logé, nourri et habillé, c'est-à-dire que le bailli lui abandonnait ses vieux vêtements que la mère de Hebbel ajustait tant bien que mal à la taille de son fils. Plus tard, quand le bailli eut constaté son intelligence et son zèle, il le fit monter en grade, en l'employant comme secrétaire ; il lui confiait la rédaction des actes, le visa des passeports et autres formalités administratives, ce dont Hebbel n'était pas médiocrement fier. Ce sont les fonctions que Klaus Groth remplit quelques années plus tard, non loin de là, à Heide. Les baillis étaient des personnages importants, les chefs de l'administration et de la justice dans les paroisses [*Kirchspiele*] ; Wesselburen en particulier était un gros village de douze à quinze cents habitants et le centre d'une contrée riche et fertile. Le bailli Mohr, la plus haute notabilité de l'endroit, touchait quinze ou seize mille francs de traitement, et ses fonctions ne l'absorbaient guère, d'autant que peu à peu il prit l'habitude d'abandonner la plus grande partie de la besogne à son secrétaire. Il était, paraît-il, instruit, de vieille famille et de bonnes manières. La mère de Hebbel fut très flattée de voir son fils introduit dans une pareille maison et Hebbel lui-même considéra au début le bailli avec admiration et reconnaissance comme un bienfai-

teur qui, après l'avoir tiré de la misère et de l'obscurité, lui réservait peut-être des destinées inespérées.

La seule aristocratie, si l'on peut employer ce mot, qui existât chez les Dithmarses à cette époque, était celle des fonctionnaires : Landvogt, Kirchspielvogt, Landschaftssekretær, Rentmeister, Postmeister et autres. Autrefois, dit Klaus Groth, les Dithmarses s'étaient gouvernés eux-mêmes et les membres du Conseil des Quarante-Huit étaient quarante-huit paysans. Mais maintenant les fonctionnaires nommés par le gouvernement danois, quoiqu'ils fussent toujours pris dans des familles du pays, formaient une classe supérieure. Chaque soir « les gros messieurs » se réunissaient à l'auberge pour faire entre eux leur partie de whist ou d'hombre, et les seuls qui pussent s'asseoir parfois à leur table étaient l'avocat ou le médecin de l'endroit. Aucun des soucis ou des maux qui tourmentaient leurs administrés ne les atteignait; ils semblaient planer comme des dieux dans une région sereine. On ne voyait jamais l'un d'eux dans les champs, sauf le Landvogt, qui se promenait quelquefois à cheval à travers la campagne suivi de son domestique. Ils passaient au milieu de la foule les jours de marché ou de foire comme au milieu de tas de boue que l'on ne regarde que pour les éviter. Ils avaient peu à faire; si le maître de poste n'entendait rien à son métier et ne venait qu'une fois par semaine à son bureau, cela n'avait aucun inconvénient; son secrétaire suffisait largement à la besogne. Leurs fils même ne fréquentaient pas avec le commun, comme s'ils jouissaient d'une noblesse héréditaire; les charges se transmettaient souvent, en effet, de génération en génération dans les mêmes familles.

Klaus Groth qui, à quatorze ans comme Hebbel (c'était en 1833), devint comme lui secrétaire du bailli de son village [à Heide], a raconté combien ses parents furent heureux et flattés de cette distinction pour leur fils. Ce n'étaient pourtant pas de pauvres gens comme les parents de Hebbel, mais il leur semblait que leur enfant entrait dans une sphère supérieure. Quant à Klaus Groth, il crut voir s'ouvrir les portes du bonheur. Il était, comme Hebbel, tourmenté du désir d'apprendre et il savait que chez le bailli il en aurait abondamment le loisir et aussi la possibilité, car chez ces fonctionnaires on trouvait des livres inconnus ailleurs. Ce fut pour lui, dit-il, du moins au début, une période de bonheur comme on en a rarement dans la vie. Ensuite vint, il est vrai, une légère désillusion. Les baillis et autres fonctionnaires avaient l'habitude de recruter leurs petits secrétaires parmi les enfants assistés ou les fils de pauvres gens; plus d'un devint ainsi avec le temps maître de poste ou percepteur. Mais le « principal », comme l'on disait, faisait souvent sentir durement à son scribe la distance qui les séparait; le fonctionnaire en herbe dormait sous l'escalier ou au galetas et mangeait avec les domestiques [1].

1. Klaus Groth, IV, 143-147; III, 274; 294; cf. toute l'histoire de Thiess Thiessen, III, 269 sqq., *Um de Heid*, en particulier 286-290.

Klaus Groth n'eut pas trop à se plaindre, mais Hebbel trouva dans le bailli Mohr un homme rempli de morgue et de mépris auquel il a voué une rancune implacable. En 1854 encore, Mohr avait prétendu, dans une lettre à Kuh qui s'était adressé à lui pour quelques renseignements biographiques, que Hebbel était son obligé; son ancien secrétaire lui écrivit tout exprès pour réfuter ces allégations : « Vous dites que j'ai grandi chez vous,... ce n'est pas vrai; j'avais quatorze ans lorsque j'y vins, pourvu des meilleures connaissances scolaires et, dès le premier jour, je vous ai rendu des services qui au début étaient sans doute modestes, mais qui vous permirent rapidement de congédier votre secrétaire et de m'employer à sa place. Vous épargnâtes ainsi les appointements assez considérables que vous deviez lui payer et j'obtins en échange vos vieux habits et le droit de manger à la même table que vos domestiques [1]. Quant à ma formation intellectuelle, vous n'avez rien fait pour elle, à moins que ce ne soit un mérite selon vous de ne m'avoir pas littéralement arraché des mains vos quelques livres, et plus tard vous n'avez contribué en rien à mes études. Il était en votre pouvoir de faire à jamais de moi votre obligé, mais, sans vous soucier de mon avenir, vous m'avez employé à la besogne pour laquelle je me trouvais bon à ce moment-là; bien que dans les dernières années vous m'ayez par pudeur alloué une rétribution infime, votre façon d'agir à mon égard fut brutale et grossière à plaisir jusqu'au jour où je quittai Wesselburen en même temps que votre maison.... Non, monsieur Mohr, je ne vous dois rien, mais vous, vous me devez quelque chose, car vous vous êtes rendu coupable de graves fautes envers ma jeunesse et l'homme mûr est en état d'obtenir satisfaction de vos torts envers le jeune homme.... » Il lui rappelle ensuite comment il dut partager le lit du cocher de Mohr même à un moment où ce domestique relevait d'une maladie contagieuse, et il n'a pas oublié la honteuse proposition que Mohr lui fit lorsqu'il eut rendu enceinte sa servante [2].

Cette résolution de se venger de l'homme qui l'avait si cruellement outragé par sa dédaigneuse indifférence, Hebbel l'avait prise probablement dès le jour où il quitta Wesselburen et elle devint

1. Dans la lettre du 9 août 1832, où il implore l'assistance de Uhland, Hebbel parle en tout autres termes de Mohr, soit parce que sa lettre devait passer sous les yeux du bailli auquel il voulait demander quelques mots de recommandation, soit parce qu'il lui répugnait d'avouer à un étranger tout ce que sa situation avait de pénible et d'humiliant et d'alléguer pour quitter Wesselburen un autre motif que le désir de s'instruire : « Gleich nach dem Absterben meines Vaters wurde ich von dem hiesigen Herrn Kirchspielvogt Mohr, einem so menschenfreundlichen als gebildeten Manne, ins Haus genommen... mein Herr behandelt mich so gut wie ich nur immer wünschen kann; ich könnte daher wohl mit meiner Lage zufrieden sein; allein es fehlt mir hier fast an jeder Gelegenheit, mir einige Bildung zu erwerben, welche ich mir doch so ausserordentlich gern erwerben mögte. Mein Herr sieht dieses selbst ein, und hat schon wiederholentlich gegen mich geäussert dass ich nicht am rechten Platz stehe; er aber wusste eben so wenig einen Ausweg als ich selbst. » [Bw. VIII, 2.]

2. Bw. V, 174-75.

toujours plus inébranlable. « Le jour n'est pas loin, écrit-il déjà en 1837, où des gens auxquels je puis de moins en moins pardonner à mesure que j'avance en âge, rougiront et se repentiront de m'avoir fait manger à la même table que leurs valets d'écurie et leurs journaliers. » Mohr est pour lui « un puceron dégoûtant qui a rampé sur sa fraîche jeunesse », « ce philistin qui affectait la distinction et sur la galère duquel j'ai passé les plus belles années de mon adolescence ». « Oh! combien cet homme m'a offensé dans ma plus profonde dignité d'homme! » Et il note, quelques mois après lui avoir échappé, qu'il y a des injustices dont l'offensé ne peut prouver la grandeur qu'en en commettant d'aussi grandes envers l'offenseur : « tel est mon cas vis-à-vis du bailli Mohr de Wesselburen ». Ce qui augmentait son ressentiment c'est que Mohr avait, affirmait-il, reconnu sa valeur; avoir été ainsi rabaissé était, selon lui, le plus grand malheur de sa vie [1].

Eût-il d'ailleurs trouvé chez le bailli les ménagements qu'il réclamait, le séjour de Wesselburen ne lui en aurait pas moins été intolérable, maintenant qu'il prenait davantage conscience de lui-même et qu'il était toujours plus avide de savoir et de culture intellectuelle. « Nul de ceux qui ont grandi dans une ville importante où surabondent les moyens de se former l'esprit ne peut se figurer la situation d'une intelligence qui veut prendre son essor, d'un talent qui s'éveille dans la solitude d'un village dithmarse où la culture n'apparaît que sous forme de produits de rebut. Chaque livre qu'y amène le hasard est un événement; par la chanson que chante ou siffle un compagnon qui fait son tour d'Allemagne, on apprend l'existence d'un grand poète jusqu'alors ignoré; l'orgue de Barbarie lui-même a son importance à cause du texte. » Et il raconte comment il lut *Faust* une nuit en quelques heures, dans l'unique exemplaire que possédât Wesselburen et qu'il n'avait obtenu que par toutes sortes d'artifices. De Gœthe et de Schiller, dit Groth, on ne connaissait que des fragments et dans tout le pays il y avait peut-être un exemplaire de Shakespeare; ce qu'on lisait

1. Bw. I, 186; 129; 269; 129; Tag. I, 151; 1385 : Le jugement de Hebbel sur Mohr se reflète dans celui de Kuh : « ein Pedant vom trivialsten Schlag ». Kuh, *Fr. Hebbel, eine Charakteristik*, p. 13. Hebbel a cependant appris quelque chose de Mohr; il le reconnaissait lui-même beaucoup plus tard, en 1862, dans une conversation que rapporte Frankl : « Mohr war sehr streng. Eines habe ich von ihm fur's ganze Leben gelernt : Ordnung. Ich fanfaronirte eines Tages gegen Freunde in meiner Stube wie das ganze Amt auf mir laste und so weiter. Da kommt Herr Mohr und verlangt ein Aktenstück von mir. Ich suche, finde es nicht; er steht ruhig dabei. Ich suche weiter. Mir steigt das Blut zu Kopf; ich finde das Aktenstück nicht. Da nimmt Herr Mohr mir die Papiere gelassen aus der Hand : « Lasse mich suchen », sagt er. Er schied meine Privatschreibereien aus, legte Alles übrige nach Datum und Nummer : « Sieh, sagte er, so muss man das machen; deine Privatsachen thue wo anders hin ». Darauf ging er. Hätte er getobt, mir wäre besser gewesen. Aber seine Ruhe war wie ein Glüheisen auf meine Stirne gedrückt. Ich schamte mich vor meinen Freunden. Von dem Tage an war ich der pedantischeste Mensch auf der Erde und bin es noch heute. Das habe ich von Mohr gelernt und ich erachte es für sehr viel ». Frankl, *Zur Biographie Fr. Hebbels*, p. 55.

avant tout c'était la Bible et les vieilles chroniques dithmarses; pour la littérature allemande, dans la mesure où on la connaissait, on retardait d'un demi-siècle et plus. Les *Räuber* de Schiller, la *Luise* de Voss, les odes de Klopstock et les ouvrages de Gottsched ou Adelung étaient des nouveautés [1]. Hebbel eut vite fait le tour de la bibliothèque de Mohr [2].

Dans son âme alternaient le désespoir et la résignation, le renoncement définitif : « Vraiment je n'aurais pas alors donné une noisette de mes espérances; des expressions que j'entends maintenant si souvent dans la bouche des jeunes gens m'étaient également familières. J'assurais qui voulait m'entendre que je n'étais plus qu'une ruine, qu'il n'y avait plus rien à attendre de moi. » Il ne croyait même plus à la possibilité de prendre part au combat; tout ce qui lui restait était, pensait-il, une agonie désespérée hors de l'arène; il songeait à contresigner ce brevet de copiste que le destin lui imposait. D'autres fois, au contraire, il voulait fuir à tout prix et par n'importe quel moyen; il alla à Hambourg consulter un directeur de théâtre qui ne lui reconnut pas la moindre aptitude pour le métier d'acteur; il écrivit à Uhland qui lui conseilla de prendre patience [3]; il pria un de ses amis fixé à Copenhague de remettre une lettre de lui à Œhlenschläger qui ne répondit pas; il voulut se lancer à travers le monde avec un de ses amis, mais le résultat final de ce vagabondage leur parut trop incertain; il songeait à apprendre à jouer de la flûte pour pouvoir errer à travers l'Allemagne comme ménétrier; il se serait enrôlé, dit-il, dans une troupe de brigands, si les brigands n'avaient pas été inconnus dans la plaine dithmarse. En 1834 il se plaignait d'avoir atteint l'âge de vingt et un ans sans que rien de décisif se fût produit dans sa destinée : « Ce combat contre les circonstances extérieures, qui dure depuis des années, m'a tellement épuisé que le secours doit être prompt pour être utile; encore un an et mes forces sont à bout; tu le sais; mon âme perd toute énergie;

1. Bw. V, 41; Kuh, *Charakteristik*, p. 53-54. — 2. Klaus Groth, III, 294.

2. Cf. Müllenhoff dans la préface des *Lebenserinnerungen* de Groth; il raconte comment Groth devint à quatorze ans secrétaire du bailli de Heide : « Hier nun fand er unter den Büchern seines Vorgesetzten die lang gesuchten und ersehnten Werke deutscher Klassiker, namentlich Göthes und Abends, wenn er einsam im Komptoir sitzen und warten musste ob nicht etwa ein Handwerksbursche käme, sein Wanderbuch visiren zu lassen, hatte er Zeit genug zu lesen » (p. 12). Sur ce que lisait de préférence la jeunesse vers 1815, cf. Immermann dans ses *Memorabilien* [on peut admettre que Wesselburen retardait de vingt ans sur Halle ou Magdebourg] : « Lessing war etwas verschollen; auch gehört sein Cultus mehr einem reiferen Alter an. Aber Klopstock war noch keineswegs so in den Hintergrund getreten dass es nicht für eine heilige Pflicht gegolten hätte, den *Messias* zur Hand zu nehmen und wo möglich wenigstens die ersten zehn Gesänge zu bewältigen; seine Oden an die Freunde und Geliebten kosteten uns dagegen keine Mühe, sondern erfüllten das Gemüth mit einem sich von selbst darbietenden Entzücken; Wielands zierliches Spötteln galt uns für die Blüthe der Weisheit; Vossens *Luise* stand in hoher Achtung; vor Allen jedoch entzündeten Göthe und Schiller. » (Hempel, XVIII, 153.)

3. Bw. VIII, 1; la lettre est du 9 août 1832. Cf. la réponse de Uhland du 22 septembre, Bamberg, I, 135-136.

la situation triomphe de l'homme si l'homme ne triomphe pas de la situation [1] ».

Il devait vaincre à la fin, mais de la lutte il garda des blessures secrètes qui le firent longtemps souffrir : « Les favorisés de la fortune devraient savoir ou réfléchir que la misère n'émousse pas la sensibilité morale de l'homme, mais au contraire la rend plus aiguë; ils ne s'enorgueilliraient pas si souvent de leur situation, car certainement ils le font moins de propos délibéré que par bêtise ». Et il écrivait ces lignes « du plus profond de son cœur » en songeant aux avanies subies pendant son enfance et pendant sa jeunesse. Cette situation presque de mendiant auquel on donne un morceau de pain et quelques vieux habits, sans y joindre quelques bonnes paroles, cette position subalterne du petit employé « qui doit tout supporter de son supérieur sans mot dire et garder sa justification pour lui », eut pour résultat de comprimer sa personnalité, de lui enlever cette confiance en soi-même qui fait que l'on ose se montrer tel qu'on est et par laquelle on s'impose. Hebbel s'en rendit un compte très exact dès qu'au sortir de Wesselburen il entra en contact avec le monde. En songeant à la tranquille assurance du jeune Gœthe, il se demandait : « Pourquoi suis-je si différent?... C'est le résultat de cette maudite timidité qui a assombri mon enfance, car l'humble condition de mes parents me forçait à respecter comme un être supérieur le premier marchand de saucisses venu qui donnait du travail à mon père; cette timidité a trouvé plus tard pleine occasion de se développer dans mon humiliante position de secrétaire et est devenue un élément de mon individualité et de mon caractère; ainsi, sans être lâche, je n'ose jamais saisir l'occasion, je n'ose jamais me faire valoir et je suis perpétuellement mécontent de moi-même. Ce défaut influence toute ma conduite. » Il ajoute que c'est là quelque chose qu'il doit à son cher bailli de Wesselburen et qu'il saura lui prouver sa reconnaissance [2]. « J'ai des raisons non pas de haïr, mais de mépriser à jamais le bailli Mohr. D'où viennent ma timidité et ma gaucherie sinon de cet homme qui, dans la période de l'existence où l'on doit apprendre à se conduire dans la société, m'en a enlevé toute occasion et même, en me forçant à manger à la même table que son cocher et sa servante, m'a cruellement humilié et fait littéralement pâlir de honte lorsque quelqu'un venait et me trouvait là. Jamais cette impression ne s'effacera, jamais, et c'est pourquoi je n'ai pas le droit de lui pardonner. » A Munich, il se lamentait de se sentir gauche et embarrassé devant l'homme le plus vulgaire et de ne pas oser fréquenter la société, ce qui le faisait passer pour rude et inabordable. C'est que dans sa jeunesse il n'avait trouvé personne pour lui dire qu'il valait autant qu'un autre, qu'il était même supérieur à son entourage; au contraire, on lui avait donné systématiquement conscience de son infériorité. Il n'en gardait d'ailleurs rancune qu'à

1. Bw. IV, 120; II, 127; I, 35; VIII, 34; I, 27. Cf. Bw. VIII, 3 [à Uhland]; « Ich fühle grasslich dass ich hier, wenn nicht am Leib, so doch an der Seele, zur Mumie eintrocknen muss ». — 2. Tag. I, 464; 1265; Bw. I, 224; 85.

Mohr, qui seul l'avait vraiment connu. « Personne, dit-il, n'a pénétré ma personnalité à Wesselburen. Quand un homme est enlizé dans le marais et va se noyer, il n'est au pouvoir de personne de reconnaître sa valeur[1]. »

Ces années d'adolescence, passées dans cette pseudo-captivité de Wesselburen, ont-elles donc été si complètement et absolument funestes à Hebbel? ces lamentations et ces malédictions pourraient le faire croire. Mais, il faut bien le dire, quelque exagération s'ajoute à un fond de vérité. On doit remarquer d'ailleurs que les passages cités plus haut datent tous des premières années qui suivirent son départ de Wesselburen, des années de détresse et d'incertitude. Après 1840 il put considérer son passé et toute l'histoire de son développement intellectuel avec plus de calme et de perspicacité; il dut reconnaître alors que le chemin suivi aurait pu sans doute être moins pénible; mais, si l'on considérait seulement le but à atteindre, ce n'était pas le plus mauvais de ceux qu'il aurait pu prendre. De là les appréciations que nous trouvons dans quelques-unes de ses notices autobiographiques, où d'ailleurs il a pu, pour le public, mettre plus particulièrement en lumière ce qui devait tourner à son avantage. Déjà en 1843 il déclare qu'autrefois il a tenu son séjour forcé à Wesselburen pour un plus grand malheur que maintenant; il croit reconnaître que cet isolement a tout au moins soustrait le développement de son naturel poétique à toute influence étrangère. En 1852 il est plus affirmatif : il serait plutôt reconnaissant envers le destin de l'avoir séparé du reste de l'univers, ce qui a permis au germe déposé en lui par la nature de se développer dans toute son originalité. Il conclut un mois plus tard : « Un pareil isolement est difficile à supporter, mais il a aussi ses avantages et, maintenant que je connais par moi-même les établissements de dressage de l'État, je ne voudrais pas échanger le chemin solitaire et sans doute un peu rude qu'a suivi mon développement contre celui réservé au commun des mortels. Il n'y a pas de mal au fond à ce que la sève soit retenue assez longtemps dans la racine : la croissance de la plante n'en est ensuite que plus vigoureuse; et puis on ne saurait croire combien de choses un homme qui est forcé d'entrer en relations sans intermédiaire avec l'univers, peut conquérir sur cet univers. » Il se félicite que cet isolement n'ait pris fin et qu'il n'ait pu commencer réellement à s'instruire que lorsque son individualité n'avait plus à craindre de subir aucun changement[2].

Son séjour chez Mohr en qualité de secrétaire eut d'ailleurs ses avantages pour le futur dramaturge. Le bailli se trouvait chargé, dans les limites de la paroisse, de la justice de paix et des enquêtes judiciaires. Hebbel était ainsi en relations avec une foule de gens qui venaient discuter avec lui ou devant lui leurs affaires, présenter leurs réclamations, exposer leurs querelles domestiques ou plaider leurs litiges. Il eut l'occasion de connaître de bonne heure la nature humaine, de saisir les motifs, manifestes ou cachés,

1. Tag. II, 2442; 2465; 2429. — 2. Bw. VIII, 17; 34; V, 43.

avouables ou honteux, qui règlent ses actions, de suivre dans le détail les conflits de sentiment et de passion qui agitent l'individu. Il pouvait journellement exercer son sens psychologique et, sans aucun doute, il a tiré de ces débats maint enseignement précieux pour la construction de ses caractères dramatiques. Enfin Mohr a exercé sur lui une influence personnelle, non seulement dans certaines habitudes corporelles, dans certaines façons de parler, de marcher, de se démener, que Hebbel avait copiées et dont il ne put jamais ensuite se défaire, mais encore en lui donnant l'exemple de certaines qualités d'ordre, de ponctualité et de consciencieusité dans la conduite de ses affaires et de celles des autres [1].

II

La vie de Hebbel, pendant les sept ans qu'il passa chez le bailli, ne fut en somme peut-être pas aussi triste, en dépit de ses préoccupations et de ses angoisses secrètes, que l'on pourrait le croire. Mohr avait une bibliothèque assez bien fournie, quoiqu'on n'en connaisse pas exactement la composition, et il en laissa la libre disposition à Hebbel, bien que celui-ci semble ne le reconnaître qu'à contre-cœur. Nous avons déjà vu que chez Dethlefsen il lui était tombé entre les mains un certain nombre d'auteurs classiques ou contemporains. Soit par Mohr, soit par des amis, il lut d'autres écrivains dont nous retrouverons bientôt l'influence dans ses premières œuvres : Hölty, E. T. A. Hoffmann, Klopstock [la *Messiade*], Kleist [tout au moins *Kätchen von Heilbronn*] et surtout Uhland. D'un ami il reçut une édition de Schiller; par ses lettres de cette époque nous voyons qu'il connaissait quelques ouvrages d'Œhlenschläger et la critique littéraire de l'un des Schlegel [probablement Friedrich] ; il avait lu également les *Reisebilder* de Heine, du moins la première partie; il y avait enfin chez Mohr un *Conversationslexikon*, on ne sait malheureusement lequel, d'où Hebbel a puisé, de l'avis de R. M. Werner, la plus grande partie de ses connaissances pendant son séjour à Wesselburen [2]. Il existait un cabinet de lecture à Heide, et Hebbel pouvait parfois se faire prêter des ouvrages par des personnes de Tönning ou d'ailleurs. Kuh rapporte, d'après un témoin oculaire, qu'il était un liseur infatigable et qu'il était à peine possible de l'arracher de son bureau lorsqu'il avait découvert un volume intéressant [3].

Ce n'est pas pourtant qu'il évitât la société des gens de son âge.

1. Hebbel prenait, au moins au début, ses fonctions très au sérieux : « Als die Nachtzettel eingeführt wurden und ich den Auftrag erhielt, sie aufzustellen. C. F. Hebbel, Schinderhannes würde einen erhalten haben, um durch die Unterschrift zum Gefühl meiner Wichtigkeit zu kommen. » W. VIII, 395.]

2. Il a lu aussi *les Abdéritains* de Wieland [W. VII, 44]; cf. W. VII, 55, une allusion, que je ne comprends pas, à Hamann [*Erhaben*]. — 3. Bw. I, 21; 26; 18; 13. VII, 196 et note; Kuh, I, 84.

On trouvait à Wesselburen et dans les villages voisins, à peine séparés les uns des autres par quelques kilomètres, nombre de jeunes gens employés comme lui chez des fonctionnaires, chez des avocats ou chez des notaires, quantité de futurs médecins, d'apprentis pharmaciens ou simplement de fils de paysans aisés. Klaus Groth, qui appartenait au même milieu, affirmait à R. M. Werner [1], et ses *Lebenserinnerungen* nous l'attestent également, qu'ils menaient entre eux une vie assez joyeuse et qu'il y avait chez tous un goût pour l'instruction et la culture intellectuelle qu'ils savaient satisfaire malgré les circonstances défavorables. Les jours de marché à Heide étaient des jours de fête; la jeunesse, le soir, dansait de tout son cœur [2]. Au début du printemps il y avait de grandes réjouissances; les jeunes gens s'exerçaient à lancer de lourdes boules de bois et de plomb; puis le vainqueur prenait la tête d'un cortège avec drapeaux et musique [3]. En été avaient lieu des sortes de carrousels; les évolutions à cheval étaient entremêlées de discours en vers, et une des premières poésies que nous ayons de Hebbel fut composée en une semblable circonstance [4]. Pendant la belle saison, des troupes de comédiens couraient le pays, venues de Hambourg ou de Schleswig. Elles s'arrêtaient toujours une semaine ou deux à Heide; on accourait alors des environs; c'était un moyen de visiter des parents ou des amis, une occasion pour les femmes de montrer leurs toilettes et leurs bijoux [car les riches paysannes ne se refusaient rien], pour les hommes d'interrompre quelques jours la monotonie de leur vie quotidienne et de courir un peu les aventures, dût-il en résulter quelques dettes et quelques querelles conjugales; Heide avait alors sa « saison [5] ». Les acteurs et les actrices étaient invités dans les meilleures maisons.

Même quand ils n'étaient pas là on savait se distraire; Hebbel et ses compagnons se réunissaient les uns chez les autres ou dans des familles amies; les jeunes filles se mêlaient à eux; les amourettes et les rivalités qui en résultaient faisaient naître chez les jeunes gens l'envie de montrer leur esprit sous le jour le plus favorable. On dansait, on jouait aux jeux de société [6], on causait, on racontait des histoires; ceux qui écrivaillaient lisaient leurs dernières productions; chacun versifiait de son mieux en l'honneur de sa belle et l'on fonda même pendant un hiver un petit théâtre d'amateurs où l'on jouait alternativement Shakespeare et Körner ou Kotzebue; les intrigues qui se nouaient et se dénouaient dans les coulisses entre acteurs et actrices les passionnaient probablement autant que celles qu'ils représentaient sur la scène. Hebbel brillait au premier rang sinon par son talent d'acteur, car il paraît qu'il jouait fort mal [7], du

1. R. M. Werner : *Hebbel, sein Leben und Wirken*, p. 18. — 2. Cf. Klaus Groth, I, 102; II, 33 et suiv.; IV, 18-19; sur l'importance de Heide comme centre cf. III, 98; 270-271. — 3. Klaus Groth, III, 119-120. — 4. W. VII, 4-9, *Ringreiten*; Kuh, I, 93. — 5. Klaus Groth, I, 74 et suiv.; IV, 77 et suiv. — 6. Cf. Klaus Groth; IV, 100 et suiv. — 7. En 1862, il se souvenait encore d'avoir été pitoyable dans une comédie de Körner [Frankl, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 56].

moins par son entrain, et il fut pendant quelque temps le directeur de la troupe [1]. Dans les réunions qui se tenaient à la veillée, chez le greffier Voss ou dans d'autres maisons, il était un des personnages les plus importants par la facilité et par l'agrément avec lequel il s'exprimait et par le prestige que lui donnaient ses premières productions, imprimées dans une feuille de chou de la région.

Il plaisait généralement à ceux qui le connaissaient parce qu'on savait qu'il était avec ses égaux de caractère ouvert et franc et parce qu'il aimait à rire et à plaisanter dans le petit cercle de ses familiers. Mais, de plus, il semble, d'après des témoignages recueillis par Kuh, qu'il ait fait à cette époque déjà sur ses amis et même sur des personnes plus âgées l'impression d'un jeune homme d'une intelligence et d'une instruction au-dessus de la moyenne; il ne fut donc peut-être pas aussi méconnu à Wesselburen qu'il lui a plu par la suite de l'affirmer [2]. Nous saisissons aussi à son début un trait du caractère de Hebbel qui ne fit plus tard que s'accentuer : le besoin de communiquer son savoir aux autres, de les instruire, on peut même dire parfois de les endoctriner et de les régenter comme un pédagogue et un maître d'école. Lui-même remarque qu'il est capable de parler avec une porte dès que la silhouette d'un homme y est dessinée à la craie. « Cela explique beaucoup de mes anciennes relations, » ajoute-t-il [3]. Les quelques lettres de cette époque que nous avons de lui, adressées pour la plupart à son ami et collègue Hedde ou à Gehlsen, sont remplies de tous les potins qui circulaient dans ce petit monde et nous donnent l'impression que tous ces jeunes gens, y compris Hebbel, n'étaient pas ennemis de la gaieté.

Les années passées sous la direction du bailli Mohr ont été importantes, peut-être même décisives, pour la formation de la personnalité de Hebbel. Quand il quitta Wesselburen, au commencement de 1835, il avait vingt-deux ans, c'est-à-dire qu'il était à un âge où le caractère et le système d'idées qui dominera plus tard la vie de l'homme, commencent à se dessiner. Mais Hebbel a été particulièrement précoce. Chez les jeunes gens élevés dans de grandes ou de moyennes villes, la personnalité ne revêt une forme définitive que relativement tard; par les relations, les livres et les mille moyens d'instruction, l'individu en voie de formation voit affluer vers lui une foule d'idées écloses dans d'autres cerveaux ; il doit les examiner, les rejeter, les adopter, les modifier. Dans une petite ville et à plus forte raison dans un village perdu au fond du Holstein, vers 1830, un jeune homme comme Hebbel, ne trouvant autour de lui que peu

1. On a retrouvé à la bibliothèque du bailliage de Wesselburen un volume de la traduction de Shakespeare par Schlegel où le *Jules César* est annoté et remanié de la main de Hebbel en vue de la représentation. Cependant, selon R. M. Werner, l'écriture n'est pas celle de Hebbel dans sa jeunesse; il faudrait admettre que ces annotations datent de 1848, époque où nous savons que Hebbel remaniait la pièce de Shakespeare pour le Burgtheater. Comment ce volume a pu être transporté à Wesselburen, c'est ce que R. M. Werner renonce à expliquer. (*Zeitschrift fur österreichische Gymnasien*, 1907, p. 386-399.) — 2. Kuh, I, chap. IV et V. — 3. W. VIII, 395.

de livres et peu de personnes dont il pût recevoir des idées, devait se replier sur lui-même et tâcher de compenser par l'intensité du travail intérieur, par la création indépendante, ce que ne pouvait lui fournir le monde : c'est pourquoi il a pu dire avec juste raison qu'il s'était formé lui-même, sans l'intervention d'influences étrangères.

L'homme livré à lui-même peut arracher par ses propres moyens étonnamment de choses à l'univers, remarque-t-il ailleurs. « Depuis ma vingt-deuxième année, époque où je commençai de suivre la voie de la science et de regagner l'intervalle perdu, je n'ai pas acquis une seule idée vraiment nouvelle; tout ce que je pressentais déjà plus ou moins obscurément n'a fait que se développer en moi et a été simplement contesté ou confirmé de droite et de gauche [1]. » Nous examinerons ailleurs cette affirmation, mais il est vrai que dès le moment où les documents, Journal, lettres, œuvres littéraires, deviennent suffisamment nombreux pour que nous puissions mesurer à peu près l'étendue de la personnalité de Hebbel, c'est-à-dire dès 1835, cette personnalité nous apparaît comme très vaste et très riche. Sur cet intervalle de plus de sept ans, de la fin de 1827 au commencement de 1835, les renseignements précis sont malheureusement trop rares pour que nous puissions faire exactement le départ entre ce qui appartient exclusivement à Hebbel, ce qui est le produit de sa propre activité intellectuelle, et ce qui lui est venu du dehors. Mais nous pouvons au moins affirmer que la part de l'élément individuel est importante, beaucoup plus importante qu'elle ne l'est d'ordinaire à cet âge; Hebbel est entré dans le monde en partie tel qu'il devait rester.

De là pour lui des avantages et des inconvénients. Il a les avantages d'une personnalité bien arrêtée, forte et cohérente qui, d'autre part, est un peu raide et tout d'une pièce; il lui manque une certaine facilité d'adaptation; surtout il sait trop que cette personnalité est son œuvre, qu'elle a conservé sa pleine originalité, et il est trop fier d'être différent des autres. Sous sa timidité et sa gaucherie se cache l'orgueil de l'autodidacte et de l'homme qui s'est fait lui-même; il tient âprement à ce qu'il a conquis avec tant de peine. Cet orgueil vient s'ajouter à la raideur de caractère qu'il tient de sa race et à la conscience de sa dignité personnelle que les misères de l'enfance et les humiliations de l'adolescence n'ont fait que surexciter. Nous savons que déjà à Wesselburen, dans le petit cercle de jeunes gens où il fréquentait, Hebbel aimait à railler, à mystifier, à tyranniser ceux qui lui étaient inférieurs intellectuellement, et sa victime préférée était son plus cher ami [2]; il prenait ainsi sa revanche de ce qu'il devait supporter ailleurs. Son orgueil soutenait sa volonté. Il était inépuisable en projets qui tous tendaient au même but : affranchir son individu. Lorsqu'il se décida à prier Œhlenschläger de lui venir en aide, la lettre lui coûta à écrire : « C'est une maudite chose que de mendier », mais il se résignerait à de pires extrémités;

1. Bw. VIII, 34; V, 42. — 2. Kuh, I, 86.

aussi peut-il dire à l'ami de Copenhague qui doit remettre la lettre : « Tu peux lui esquisser mon état d'esprit en un seul mot : volonté, car la volonté étant sérieuse et sacrée, comporte tout [1] ». Sa vie se dessine dès le début comme une lutte de l'individu contre la destinée; l'individu aspire à se développer toujours davantage et la destinée, c'est-à-dire le monde extérieur, lui oppose sans cesse de nouvelles barrières; tout son système dramatique sortira de là.

1. Bw. 1, 30; 29.

CHAPITRE IV

LES PREMIÈRES POÉSIES LYRIQUES

Ce que Hebbel a écrit à Wesselburen, ce sont d'abord et en première ligne des poésies lyriques; puis quelques nouvelles; enfin deux essais dramatiques, dont l'un est très bref et l'autre inachevé. Pendant dix ans, de 1829 à 1839, la proportion restera la même entre les productions de Hebbel dans ces divers genres. Il ne voit guère d'avenir pour lui hors de la poésie lyrique; c'est à elle qu'il consacre le meilleur de son temps et de ses efforts; le résultat en est un nombre relativement considérable de pièces; c'est à elle qu'il doit pour la première fois d'être satisfait de ce qu'il écrit; grâce à elle, il prend conscience de lui-même et de son talent. La nouvelle reste toujours au second plan quoiqu'elle excite assez vivement son intérêt et qu'il ne soit pas mécontent à l'occasion de ses tentatives dans ce domaine; la nouvelle lui sert, sans qu'il s'en doute, à faire son apprentissage de psychologue. Enfin le drame semble tenir peu de place dans ses préoccupations. Sans doute il note de temps en temps tel ou tel sujet intéressant, mais il ne va pas plus loin. Ou bien il relève les défauts de tel dramaturge dans telle pièce; il montre l'origine de ces défauts, comment ils auraient pu être évités et, en critiquant l'œuvre, il est amené peu à peu à la refaire pour son propre compte, à sa façon. Il se borne d'abord à des réflexions et des discussions dans son Journal, puis un jour la cristallisation des éléments accumulés dans son esprit s'opère et il se réveille poète dramatique. C'est ainsi que naissent *Judith* et *Genoveva*, et on peut même dire que déjà dans *Mirandola*, écrite à Wesselburen, il refait *die Räuber*. Mais c'est dans le drame qu'il s'est essayé en dernier lieu parce que là était sa véritable vocation: on n'arrive à se connaître soi-même qu'après de longues ignorances et de multiples erreurs.

Des premières productions de Hebbel les unes [*Mirandola* et une partie des poésies] sont restées manuscrites, les autres [*der Vater-*

mord, les nouvelles et le reste des poésies lyriques parurent dans deux journaux qui acceptèrent sa collaboration. La première feuille qui lui offrit l'hospitalité fut le *Dithmarscher und Eiderstedter Bote*, qui paraissait tous les jeudis à Friedrichstadt et qui, avec l'*Itzehœr Wochenblatt*, était le journal le plus lu des compatriotes de Hebbel. Leur intelligence y trouvait une assez maigre nourriture. Les colonnes en sont remplies le plus souvent d'insertions administratives ou d'annonces privées : en sa qualité de secrétaire du bailli, Hebbel fait savoir en un endroit que tel jour il vendra aux enchères tant de vaches laitières, tant de bœufs et tant de cochons. La partie proprement littéraire comprenait d'abord des charades, des rébus et des problèmes d'arithmétique comme les Dithmarses aimaient tant à en proposer et à en résoudre ; en second lieu, les élucubrations d'écrivailleurs indigènes qui ne trouvaient pas à placer leur prose ou leurs vers ailleurs. Ils n'avaient jamais plus d'enthousiasme que lorsqu'il s'agissait de s'entredéchirer, et leurs polémiques, dont on peut se figurer le ton et le niveau, fournissaient de la copie au journal pendant des semaines et des mois. Nous voyons Hebbel, par exemple, aux prises avec un certain maître d'école, Dethlefsen de Brösum, dont il trouvait les vers mauvais[1] ; il se peut qu'il eût raison. A partir de 1832 les relations de Hebbel avec Amalia Schoppe lui ouvrirent les *Neue Pariser Modeblätter*, auxquelles on pouvait à meilleur droit se vanter de collaborer.

I

Dans le lyrisme de Hebbel antérieur à 1835 on peut distinguer nettement deux périodes dont la seconde commence en 1831 ; elle est caractérisée par l'influence de Uhland ; dans la première, au contraire, Hebbel suit les traces de Schiller.

Schiller, dit Hebbel, a exercé plus d'action sur moi dans ma jeunesse que n'importe quel autre poète[2]. Il ne faut pas prendre cette affirmation dans toute sa rigueur, d'abord parce qu'elle date d'une époque (novembre 1859) où les souvenirs de Hebbel avaient peut-être perdu de leur netteté ; en second lieu parce qu'il a dit la même chose de Uhland ; enfin parce que c'est une de ces formules habituelles et commodes auxquelles on ne se croit pas obligé d'attacher un sens littéral. Il reste que Hebbel a été à ses débuts un disciple convaincu de Schiller, et ses premières poésies nous le montrent en effet tout pénétré de sentiments et d'idées qui reparaissent fréquemment dans le lyrisme de son maître, dont le style ne laisse pas non plus d'influencer le sien[3]. R. M. Werner a indiqué quelques rap-

1. W. X, 11-13. Cf. W. VII, 62 : *an die Packknechte* ; 70 : *zwei Lästerer n zur letzten Antwort* ; et 44-48 : *Flocken* ; 54-58 : *Einfälle* ; 73 : *Neue Flocken*, passim.
2. Tag. IV, 5765.
3. W. VII, *Introd.* XXXVII *Lied der Glocke*, v. 362 : Freiheit und Gleichheit' hört man schallen ; cf. Hebbel W. VII, 7, v. 105 : Freiheit und Gleichheit!

prochements d'expressions; on pourrait encore en trouver d'autres[1]. D'une façon plus générale, Hebbel s'est inspiré, dans sa poésie *der Kranz*[2], de Schiller : *Würde der Frauen*, surtout des premiers vers; *Herakles' Tod*[3] de Hebbel est un développement de la dernière strophe d'*Ideal und Leben*; *die drei grossen Tage*[4] correspondent au moins symétriquement aux *Worte des Glaubens* ou aux *Worte des Wahns*; *Rosa*[5] de Hebbel porte en épigraphe deux vers de Schiller : *die Kindesmörderin*, et traite le même sujet.

En dehors des vers ou des pièces que l'on peut opposer parallèlement, un certain nombre de leit-motivs se retrouvent dans Hebbel comme dans Schiller. La première pièce que nous possédions de Hebbel, écrite vers 1828 ou 1829, porte le titre caractéristique : *Zum Licht*[6]. C'est une exhortation à lutter pour conquérir l'accès des régions lumineuses de la vie éternelle où réside le bien, loin des bonheurs terrestres, une exhortation à refréner ses passions, à supporter patiemment les vicissitudes de la fortune et à écouter « le juge qui trône dans chaque poitrine ». Bref un thème tel que Schiller le développe par exemple dans *das Ideal und das Leben*[7]. Dans *der Quell*[8] on retrouve la même doctrine : l'homme, le pèlerin, doit atteindre « la joie par la douleur et la pure lumière en traversant la nuit... ; n'hésitez pas! un cœur qui a confiance en lui-même est bien au-dessus de toutes les douleurs de la vie terrestre » ; au bout de son voyage l'homme recevra la couronne de l'immortalité et rentrera « dans ce jardin de violettes et de roses éternelles.... où forme et esprit se confondent ». Cette allégorie du pèlerin apparaît déjà dans Schiller, *der Pilgrim*; ce jardin parfumé est celui vers lequel soupire la *Sehnsucht*; la conclusion de Schiller est aussi qu'il faut « croire et oser » pour connaître la félicité supra-terrestre; un fragment postérieur de Hebbel porte le titre : *Glaub' und Vertrauen*[9].

man hört's wohl schallen; Schiller : *Elegie an Emma* : début : Weit in nebelgrauer Ferne Liegt mir das vergangene Glück; cf. Hebbel, W. VII, 9, *Sehnsucht*, v. 1 : In der Ferne liegt das vergangene Glück.

1. Schiller : *das Glück*, v. 57 : Aber die Freude ruft mir ein Gott auf sterbbliche Wangen ; cf. Hebbel, W. VII, 46 : *Freude*; v. 54-55. Sie ist ein Abglanz der Gottheit Welcher mit himmlischem Roth irdische Wangen besaümt; Schiller : *die Grösse der Welt*, v. 6. Markstein der Schöpfung; Hebbel; *Ringreiterlied*, v. 131 : Markstein der Schöpfung; Schiller; *Melancholie an Laura*, v. 91, Gotterfunken aus dem Staub zu schlagen; cf. Hebbel : W. VII, 14 : *an die Tugend* : v. 17-18; Götterfunken kannst du schlagen Aus dem Staube; Schiller : *eine Leichenphantasie* : v. 6 Lampen in der Gruft; cf. Hebbel, W. VII, 77 : *Gott*, v. 20 : die Lampe in der Todtengruft. Cf. Schiller : *die Ideale*, v. 53-56, et Hebbel; W. VII, 14, *an die Tugend*; v. 5-8, le cortège des divinités allégoriques.

2. W. VII, 46. — 3. W. VII, 34. — 4. W. VII, 62. — 5. W. VII, 28. — 6. W. VII, 3. — 7. Cf. *das Ideal und das Leben*, v. 24-25 : « Die Gespielin seliger Naturen Wandelt oben in des *Lichtes* Fluren ».

8. W. VII, 16 ; cf. Schiller : *der Pilgrim*. Cf. encore : la fréquence du nom de Laura dans Hebbel; Schiller : *Elegie auf den Tod eines Jünglings*; Hebbel, W. VII, 22, *Elegie am Grabe eines Jünglings*; Schiller : *die Gunst des Augenblickes* : v. 24.... Lichtgedanke; Hebbel, W. VII, 38, v. 1 : Unsterblichkeit! O Lichtgedanke....

9. W. VII, 38.

La pièce : *An die Tugend*[1] est d'inspiration entièrement schillérienne ; comme compagnes de la vertu apparaissent les divinités familières à Schiller : « la fidélité, l'innocence, la joie et l'espérance » ; la vertu égale l'homme à Dieu, l'élève au-dessus du temps et de l'espace et le délivre des passions ; « pour l'homme libre, la loi c'est sa volonté qu'aucune mort ne peut anéantir ; la loi ne peut lier que des esclaves dont l'esprit obéit aux sens, mais elle n'existe plus pour celui qui triomphe de la passion ». C'est la conclusion du *Genius* de Schiller : « La loi qui dirige d'une verge d'airain l'homme qui résiste, ne s'applique pas à toi [qui as conservé dans ta poitrine l'instinct sacré] ; ce que tu as fait, ce qui te plaît, voilà la loi ». Schiller avait dit[2] : « Le corps seulement est soumis à ces puissances qui tressent l'obscur destin.... Si vous voulez planer sur les ailes de l'esprit, rejetez loin de vous l'angoisse de l'élément terrestre ; fuyez de cette vie étroite et morne dans le royaume de l'idéal. » Hebbel répète : « Il porte la liberté dans sa poitrine celui qui obéit avec joie et amour, celui qui brise audacieusement les entraves des instincts matériels et conquiert une place dans le royaume de l'idéal[3] ». Schiller avait prêché l'acceptation pleine et entière de la souffrance [*Duldung*] et avait vu là un des chemins par lesquels l'homme atteint la vertu[4] ; Hebbel prédit aux « opprimés » que, dans les régions bienheureuses, le juge suprême tressera autour de leur tête la belle couronne de palmes de la souffrance[5]. Il console l'homme méconnu en lui représentant comme Schiller que la vertu n'a pas de place sur cette terre et que la justice ne viendra pour lui qu'avec la fin des temps[6]. Enfin l'espèce d'hymne que Hebbel adresse à l'homme[7] dépeint celui-ci dans toute la beauté morale que lui prête Schiller, libre au milieu du tumulte servile, capable de résister à l'adversité et à la passion, temple de la divinité, chef-d'œuvre du créateur portant en lui l'empreinte de la beauté et le reflet de la perfection.

Pensée et expression, tout est donc schillérien dans le lyrisme de Hebbel à cette époque [1829-1831] ; non pour son plus grand bien[8]. La rhétorique de Schiller, les mots abstraits, les images qui ne répondent à aucune représentation réalisable, l'abus de la réflexion, la pensée philosophique mal fondue dans le moule poétique, tous ces défauts se retrouvent chez le disciple accrus en proportion de la distance qui le sépare du maître. Ce n'est pas qu'un mouvement oratoire ne donne parfois une allure plus vive à une strophe, mais l'ensemble se traîne lourdement. Il est certain que le

1. W. VII, 14. — 2. *Das Ideal und das Leben*, v. 21 et suiv.

3. W. VII, 7, v. 107-110. — 4. *Die beiden Tugendwege*. Cf. *an die Freude*, v. 57-61 : Duldet muthig, Millionen, u. s. w. — 5. W. VII, 12 : *an die Unterdrückten*, fin ; cf. W, VII, 3, v. 23-24 :... Im Licht ist heit'res Hoffen, Denn höh're Aussicht steht dem Dulder offen. — 6. W. VII, 40 : *an einen Verkannten*. — 7. W. VII, 39 : Mensch ! o hoher Namen....

8. Sur la popularité de Schiller à cette époque, cf. Albert Ludwig : *Schiller und die deutsche Nachwelt*, p. 135 ; 149 et suiv. ; 203 et suiv. Dans les provinces un peu reculées et dans le milieu mi-bourgeois, mi-populaire où vivait Hebbel, le romantisme n'avait guère porté atteinte à la renommée de Schiller.

pathétique de Schiller devait produire sur un jeune homme plus d'effet, plus d'impression qu'un genre de poésie plus uni et plus pur. Il faut songer aussi qu'un esprit précocement porté à la réflexion comme Hebbel devait être séduit par l'abondance des concepts philosophiques et y voir la plus belle matière poétique qui pût s'offrir à lui. Enfin la forte doctrine morale de Schiller répondait à un besoin de son âme dans la situation où il se trouvait. Lutter pour s'affranchir, souffrir en silence, s'efforcer vers la lumière, espérer un avenir meilleur, ce sont là des leçons que Hebbel mettait tous les jours en pratique et des thèmes qui se retrouveront longtemps encore dans sa poésie. — Pour le moment, il les traite abstraitement, didactiquement, prosaïquement : il lui faudra trouver un autre maître que Schiller pour apprendre à les revêtir d'une forme poétique.

II

D'autres influences se font encore sentir, quoique à un moindre degré, dans les poésies lyriques de Hebbel à cette époque. R. M. Werner rapproche la poésie de Hebbel : *an die Unterdrückten*[1] de celle de Salis-Seewis : *an die edlen Unterdrückten* ; la ressemblance paraît d'ailleurs se borner au titre. Hebbel cite Salis à côté de Matthisson parmi les poètes qu'il a lus chez Dethlefsen et il est probable que celui dont tous deux procèdent, Hölty, ne lui est pas resté inconnu. Il note en 1842 dans son Journal que les poésies de Hölty laissent toujours dans son esprit comme jadis une impression de charme et de mélancolie qui lui rend toute critique impossible, et il admire encore les images que Hölty emprunte à la nature[2]. C'est dans Hölty qu'il faut chercher la source de l'inspiration de quelques poésies lyriques de Hebbel qui se rapprochent moins que les autres de la manière schillérienne. La « Nuit de mai » de Hölty a certainement fourni le mètre, quelques traits de la description et la disposition mélancolique générale de la « Nuit » de Hebbel[3]. Les plaintes d'une jeune fille sur le tombeau de son ami[4] rentrent dans le genre cher à Hölty, soit que la situation reste la même, soit que l'amant pleure sur la tombe de sa maîtresse[5]. Les strophes de Hebbel à l'amour rappellent par le mètre aussi bien que par certaines tournures celles de Hölty sur le même sujet[6]. Il n'est pas jusqu'à la conclusion épicurienne du *Lied* qui ne se trouve déjà dans Hölty à diverses reprises[7]. Si l'on tient compte enfin des roses, des violettes, du romarin, des zéphyrs, des rossignols, des

1. W. VII, 12. — 2. Tag. II, 2552. — 3. Hölty : *die Mainacht* ; cf. W. VII, 26 : *die Nacht*. — 4. W. VII, 19 : *Laura*. — 5. Hölty : *Klage eines Mädchens* ; *An den Mond* : was schauest du... ; *Der arme Wilhelm*. — 6. W. VII, 36 ; cf. Hölty : *Die Liebe* : eine Schale des Harmes.... ; *Die Liebe* : diese Erd' ist so schön.... — 7. W. VII, 34 ; cf. Hölty, *Lebenspflichten* ; *Aufmunterung zur Freude* ; *Mailied* : der Schnee zerrinnt....

larmes, des palmes, des séraphins, des parfums terrestres ou célestes et de tout le bric-à-brac pastoral et sentimental dont Hebbel a cru devoir orner quelques-unes de ses poésies, on aura un aperçu à peu près complet de ce qu'il a pu emprunter à Hölty ou aux élégiaques et auteurs d'idylles du même genre[1].

L'influence du lyrisme de Schiller sur celui de Hebbel n'a guère duré plus de deux ans. Hebbel ne tarda pas à sentir plus ou moins confusément que Schiller ne le satisfaisait pas entièrement; il ne fut que plus tard en état de raisonner cette impression, mais dès 1835, dans les premières pages de son Journal, il remarque que si les poésies de Schiller ont tant d'attrait pour la jeunesse, c'est parce qu'elles présentent à l'adolescent la philosophie comme quelque chose d'inconnu et de précis, qualités que perd rapidement la philosophie pour celui dont l'esprit commence à mûrir et qui par suite admire moins les poésies de Schiller[2]. D'autre part le jeune poète, qui prétend imiter Schiller, se rend compte tôt ou tard que c'est un maître qui ne peut pas faire école parce que c'est en réalité son individualité d'une richesse philosophique peu commune qui seule fait la valeur de ses poésies[3]. Il a réussi à produire des œuvres durables dans un genre en lui-même faux, mais c'est là un tour de force que nul ne peut recommencer après lui. En quoi est-ce un genre faux? Hebbel ajoute à la même date [juillet 1835] : « J'ai longtemps éprouvé autrefois une impression de malaise lorsqu'il m'arrivait de lire des poésies dont je ne pouvais contester la valeur au point de vue des idées qu'elles renfermaient, mais dont j'avais le sentiment intime qu'elles n'étaient pas poétiques. Encore aujourd'hui je sens que mes idées sur ce point sont plus claires que la façon dont je puis les exprimer; la différence que je crois percevoir me semble résider dans ce fait que les idées viennent au poète par l'entremise du sentiment et au penseur par l'entremise de la raison[4]. » Dès que le contenu philosophique ne fait plus oublier à Hebbel la forme poétique, il s'aperçoit qu'en dépit du génie de Schiller ses poésies ne sont trop souvent « que les fruits insipides de la raison et non pas les épanchements caractéristiques d'un cœur ému[5] ». Déjà, en 1836, il reconnaît qu'à ses débuts il a erré à la suite de Schiller « dans les champs infertiles de la réflexion[6] », et les poésies de Schiller, ce poète lyrique qui n'avait de sentiment que pour les idées, seront bientôt qualifiées par lui de monstres que l'on conserve dans l'alcool[7]. Abus du raisonnement, absence du sentiment, absence de la forme poétique, ainsi se résument les reproches de Hebbel, et il ne reviendra jamais sur ce jugement[8].

1. Dans quelques poésies Hebbel se sert pour la première et la dernière fois de strophes alcaïques et asclepiades. — R. M. Werner [W. VII, *Intr.*, XXXVII] retrouve dans un vers de *der Quell* [W. VII, 18, v. 45-56] une réminiscence de Bürger; Klopstock, dit-il, par le monologue d'Adramélech dans la *Messiade*, peut avoir donné l'idée de la *Kains Klage* [W. VII, 10]. Ajoutons que les distiques ou épigrammes des *Florken* [W. VII, 44] et *Eiafülle* [W. VII, 54] s'inspirent de Schiller et de Lessing [cf. pour ce dernier les noms : Stax, Scribax].
2. Tag. I, 49. — 3. Tag. I, 50. — 4. Tag. I, 41. — 5. Bw. I, 216. — 6. Bw. I, 68 — 7. Tag. I, 913. — 8. Cf. encore en 1839 : W. X, 377; en 1848 : Tag. III, 4353.

III

Mais, vers 1830, Hebbel ne serait arrivé que très lentement à discerner par lui-même les défauts de Schiller; il fallut que quelqu'un lui ouvrît les yeux. Hebbel lui-même a voulu conserver par écrit le souvenir de « cette découverte intellectuelle » en songeant à ses futurs biographes. Il raconte comment il lut un jour, vers la fin de 1830, dans une revue la première pièce de Uhland qui lui soit tombée sous les yeux : *des Sängers Fluch*. « Cette poésie me transporta sur une cime dont je ne reconnus la hauteur au premier moment qu'en sentant l'air manquer à mes poumons. » Jusqu'alors, continue-t-il, il s'était contenté d'imiter Schiller; il avait emprunté au philosophe des doutes, à l'esthéticien des règles d'art et fabriqué ainsi des pendants à des pièces comme *das Ideal und das Leben* et autres plantes de serre chaude dont les couleurs sont factices et qui n'ont jamais parfum ni saveur. Il ne connaissait guère Gœthe et l'estimait d'autant moins que c'est pour ainsi dire un feu souterrain qui brûle en lui; il croyait que Gœthe était à Schiller ce que Mahomet est au Christ[1]; il n'était pas capable de s'apercevoir qu'entre les deux poètes il n'y a presque aucune parenté. « A ce moment Uhland me conduisit dans les profondeurs du cœur humain et par là dans les profondeurs de la nature; je vis comment il ne méprisait rien, excepté ce que j'avais jusqu'alors placé au-dessus de tout : la réflexion philosophique, comment il savait découvrir un lien intellectuel entre son individu et l'univers; comment sans arbitraire.... il savait ramener même le merveilleux et le mystique à la simple nature humaine; comment chacune de ses poésies avait une source de vie particulière et ne pouvait être comprise cependant qu'en tenant compte de la personnalité totale du poète. » Après avoir longtemps réfléchi, Hebbel découvrit « avec un désespoir qui alla presque jusqu'au délire » que la première leçon à tirer de l'exemple de Uhland était : « Le poète ne doit pas introduire sa poésie dans la nature comme un élément étranger, mais au contraire puiser sa poésie dans la nature[2]. Quant à l'intervalle qui me

1. Immermann, dans ses *Memorabilien*, atteste que la jeunesse de son temps préférait Schiller à Gœthe : « Am gewaltigsten unter uns wirkte aber doch Schiller, während Göthe uns mehr ein Gott in unendlichem Abstande blieb. *Faust*, der jetzt das Haupt- und Grundbuch der Jugend geworden ist, regte uns eher Schreck als Freude an. » Immermann explique que la pâleur et l'idéalisation des figures de Schiller plaisent plus à la jeunesse que le réalisme de Gœthe. : « Ich halte es für das Hauptverdienst Schillers, der grösste Jugendschriftsteller der Nation geworden zu sein.... die Zeit scheint mir ziemlich nahe zu sein in welcher er dem männlichen Alter eben so wenig mehr bieten wird als ihm z. B. schon jetzt Herder noch bietet. » (Immermann, Hempel, XVIII, 161-162). Cf. Hebbel, Tag. I, 136 : « Über diesen Lyriker [Schiller] spricht der Umstand das Urtheil dass er dem Menschen in der Jugend nahe steht und bei vorgerückten Jahren ferne. »

2. « ... dass der Dichter nicht in die Natur *hinein* — sondern aus ihr *heraus* — dichten müsse. »

séparait encore de la compréhension de la première et unique loi de l'esthétique, à savoir que le poète doit symboliser le tout infini dans chaque phénomène particulier, il était incalculable. » La lumière ne se fit pas tout de suite dans son esprit; il chemina longtemps dans les ténèbres et il atteignit le but avant d'avoir nettement compris quel il était[1]; il fit d'abord de la poésie sans le savoir. Mais du jour où il lut la première pièce de Uhland il data une nouvelle époque et longtemps il ne connut d'autres jours de fête que ceux qu'il dut aux poésies de Uhland à mesure qu'elles lui parvenaient[2].

L'influence de Uhland se révèle d'abord chez Hebbel par les romances ou ballades qui deviennent dès lors fréquentes parmi ses productions. Hebbel trouvait plus tard que toute l'Allemagne du moyen âge chante dans les ballades de Uhland[3]; il essaya lui aussi de donner une voix aux traditions populaires du pays dithmarse comme Uhland l'avait fait pour la Souabe, de tailler comme son maître « dans l'idole barbare de la légende un dieu étincelant de beauté[4] ». Peut-être fut-il guidé par un instinct secret. Il remarque plus tard, précisément à propos de Uhland, que l'élément dramatique est aussi indispensable à la poésie que l'élément lyrique; elle tient du premier le corps pour ainsi dire, la forme extérieure, et du second l'âme; c'est l'esprit dramatique répandu à l'état diffus et inconscient à travers les ballades de Uhland qui leur donne leur profonde signification[5]. Est-ce la vocation de Hebbel qui parlait déjà?

Un fragment de romance, conservé dans une lettre du 21 avril 1831, trahit le premier l'influence de Uhland[6]; peu de mois après apparaît *der Zauberer*[7], l'histoire d'une jeune fille qui donne son sang pour rendre la vie à son ami, et, encore en 1831, *der Ring*[8], un anneau enlevé au doigt d'un cadavre et que le fantôme vient chercher. Puis, en 1832, *die Kindesmörderin*[9], *der Tanz*[10], « romance d'après une légende d'Eiderstedt ». Dans le journal où Hebbel publia cette pièce, il ajouta une note pour prier les habitants de la presqu'île d'Eiderstedt, si riche en légendes, de vouloir bien lui communiquer quelques-uns de ces trésors également importants pour l'histoire populaire et la poésie[11]. Il est probable qu'il projetait de consacrer aux traditions locales un cycle de ballades ou de romances comme Uhland l'avait fait pour la Souabe[12]. La seule pièce où nous voyons réalisée cette intention est la « romance patriotique », sur la bataille d'Hemmingstedt[13]. Entre temps Hebbel avait encore écrit *Todestücke*[14], *die Weihnachtsgabe*[15], *des Königs Jagd*[16], *Ritter Fortunat*[17], et par la suite : *Romanze*[18], *das Wiedersehen*[19], *des Königs Tod*[20], sans compter un certain nombre d'au-

1. Tag. I, 136. — 2. Bw. I, 69; 248-249. — 3. W. XII, 72. — 4. W. X, 391. — 5. W. X, 371. — 6. Bw. I, 5; W. VII, 42. — 7. W. VII, 51. — 8. W. VII, 59. — 9. W. VII, 68. — 10. W. VII, 72. — 11. W. VII, 411. — 12. Il en parle encore en 1836; Bw I, 99. — 13. W. VII, 90. — 14. W. VII, 76. — 15 W. VII, 78; à rapprocher de Heine : *die Wallfahrt nach Kevlaar*. — 16. W. VII, 85. — 17. W. VII, 88. — 18. W. VII, 106. — 19. W. VII, 109. — 20. W. VII, 123.

tres pièces qui appartiennent plus ou moins à ce genre, sans que Hebbel leur ait expressément donné le titre de « romance », par exemple *das Kind*[1], qu'il plaçait parmi ses plus belles productions[2].

L'imitation de Uhland est dans toutes ces pièces beaucoup plus discrète que précédemment celle de Schiller; tout au plus peut-on parler d'inspiration. Sans doute le sujet de *Ritter Fortunat* se retrouve dans le *Ritter Paris* de Uhland et le nom de Fortunat vient aussi de Uhland. La scènerie espagnole du *Wiedersehen*, Salamanque, les orangers, et le nom d'Amarillo, est un emprunt à Uhland, peut-être au *Student* dans les *Liebesklagen*. On trouverait dans Hebbel comme dans Uhland un certain nombre de vieux rois méditant sur les tombes de leurs ancêtres, des scènes de chasse[3], des amants mourant sur la tombe de leur maîtresse et inversement. Mais il faut remarquer que beaucoup de motifs populaires ne sont pas particuliers à une contrée et à un auteur, c'est un fonds commun dans lequel puisent directement les poètes. L'apparition au milieu d'une fête du diable qui invite une jeune fille à danser et ne l'abandonne que mourante, se trouve dans le *schwarzer Ritter* de Uhland et dans Hebbel : *der Tanz*, mais Hebbel l'a empruntée directement à une légende dithmarse que Müllenhoff a recueillie. Ce que Hebbel dans ses ballades doit à Uhland, c'est surtout la forme : le ton populaire, le style simple, l'allure rapide et la nudité du récit, sans réflexions ni commentaires, l'accumulation de petits traits en phrases courtes juxtaposées et non subordonnées, la répétition d'une tournure ou d'un membre de phrase fréquente chez un narrateur peu cultivé; le parallélisme de deux vers de même coupe et de même pensée, les allitérations, l'emploi de deux adjectifs à peu près synonymes, enfin un certain vocabulaire légèrement archaïque et quelques artifices de style, le rejet du qualificatif ou du possessif après le substantif, l'abondance des diminutifs et la périphrase avec le verbe *thun*. Mais on ne peut pas rapprocher tel passage de tel autre, comme pour Schiller; il ne s'agit plus d'idées générales et de concepts abstraits qui sont un bien impersonnel et qu'un poète ne peut guère exprimer autrement qu'un autre, mais de récits où se reflètent la diversité de la réalité et la personnalité de l'auteur.

IV

A plus forte raison le disciple sera-t-il indépendant du maître dans les pièces purement lyriques qui alternent chez Hebbel avec les romances entre 1831 et 1835. Il est même illogique de parler ici d'imitation ou d'influence, car le grand enseignement dont Hebbel est redevable à Uhland sur ce point[4], c'est que le poète lyrique ne

1. W. VI, 189. — 2. Tag. I, 1385. — 3. Rapprocher la fin de Uhland : *die Jagd von Winchester*, et Hebbel : *des Königs Jagd* [W. VII, 85].

4. Peut-être faut-il voir l'influence de Uhland et de son libéralisme dans les quelques poésies politiques de Hebbel à cette époque : *Würde des Volkes* [W.

mérite ce nom que s'il tire toute sa poésie de lui-même. Hebbel définit en 1838 le lyrisme de Uhland : « l'expression des émotions du cœur détaillées en leurs éléments [1] », et en 1839 la tâche de la poésie lyrique est pour lui « d'ouvrir les profondeurs de l'âme humaine, de traduire ses états les plus sombres par des mélodies claires comme l'azur du ciel, d'enivrer l'âme d'elle-même et de la réconforter en lui faisant goûter ce qu'elle renferme. C'est là ce que font Gœthe et Uhland [2] ». A Wesselburen, Hebbel était arrivé à dégager tout au moins l'essentiel du génie de Uhland, à savoir que toute la source de la poésie lyrique est dans le *Gemüth*, dans ce qu'il y a de plus primitif et de plus individuel dans chaque poète, dans ce que nul ne peut emprunter d'un autre. L'événement le plus intime et le plus particulier de notre vie intérieure est aussi le thème poétique le plus précieux.

Mais, comme le remarque Hebbel, descendre dans les profondeurs du cœur, c'est descendre dans les profondeurs de la nature. Si, sous la couche superficielle des éléments intellectuels, on pénètre jusqu'aux sentiments obscurs, on s'aperçoit qu'entre l'homme et la nature il y a une parenté originelle trop souvent oubliée ou effacée, mais que le poète lyrique doit nous aider à retrouver. Une existence vague circule à travers la nature; elle a comme nous ses joies et ses tristesses, ses passions et ses luttes, ses triomphes et ses renoncements, ses colères et ses sérénités; les animaux, les plantes, les êtres inanimés, le ciel, la terre et la mer sont les acteurs ou les décors d'une tragédie immense et éternelle dans laquelle les petites tragédies fugitives de notre cœur ne seraient que d'infimes fragments de scènes. Car il n'y a pas en définitive de sentiment ou de situation dans l'âme humaine qui ne trouve son analogue et son correspondant dans l'existence universelle; les individus plus subtilement doués, qui sont les poètes lyriques, sentent si bien ces affinités qu'ils s'égaient, s'attristent ou se consolent selon les différents tableaux que la nature met sous leurs yeux; mais dans tout homme il y a au moins en puissance un poète lyrique et chacun est capable de sentir ces relations, sinon de les exprimer.

Ainsi pensait Hebbel en lisant, par exemple, les *Wanderslieder* de Uhland où les divers aspects et incidents de la nature, le matin, la nuit, l'hiver, un oiseau sur un arbre, une fleur au bord d'un ruisseau éveillent chez le poète des sentiments apparentés qu'il exprime en quelques vers. Les beaux jours d'automne apprennent à l'âme le renoncement résigné et le culte du souvenir [*die sanften Tage*];

VII, 75), *ein Bild vom Mittelalter* (W. VII, 79), *das Lied vom Schmidt* (W. VII, 82); cf. Uhland : *Vaterländische Gedichte*, passim, en particulier sur le clergé : Uhland, *Wanderung*, strophe 5, et Hebbel : *ein Bild vom Mittelalter*, strophes 5, 6, 7. Ces poésies politiques sont tout à fait isolées mais Hebbel écrit en mai 1832 : « Ich habe in diesen Tagen eine Menge politischer Gedichte geschrieben.... Ich zweifle dass ich etwas davon drucken lassen werde; es mogte mir nicht gut bekommen wie wohl die Wahrheit rein gesagt ist. » (Bw. I, 20.)

1. Tag. I, 985. — 2. Bw. I, 401. Cependant *Trennung* (W. VII, 114) s'inspire directement de Uhland : *Scheiden und Meiden* (dans les *Wanderslieder*).

le printemps, au contraire, prêche l'espérance au cœur affligé [*Frühlingsglaube* dans les *Frühlingslieder*]. Le spectacle de la vallée tranquille réconforte l'âme [*das Thal*], et l'alouette ne chante pas seulement dans les airs, mais encore dans la poitrine du poète [*die Lerchen*]. Les ombres de son âme s'évanouissent comme des nuages légers dans la splendeur du couchant [*Abendwolken*] ou bien son cœur déchiré ne trouve un semblant d'apaisement que dans la tempête qui dévaste les floraisons de mai [*Mailied*]. La grande majorité des poésies de Uhland sont des variations sur ce thème dans lequel Hebbel a voulu à son tour s'essayer : la parenté sentimentale de l'homme et de la nature. Au début, jusque vers le commencement de 1833 [autant qu'on peut fixer une limite], il n'est pas encore maître de sa nouvelle manière et l'on sent parfois dans ses vers quelque chose d'artificiel.

Nous nous trouvons en présence d'un certain nombre de pièces construites toutes sur le même type : comme première partie une description ou le récit d'un fait, comme seconde partie l'état d'âme correspondant. Ainsi, dès la première pièce de ce genre [1] : « Le doge de Venise ne porte jamais un habit de deuil; mon cœur saigne éternellement, mais je ne laisse jamais libre cours à ma douleur ». « Le scorpion se donne la mort pour échapper à la souffrance; de même prends-moi, destin. » Ou encore : « La perle est le résultat d'une blessure reçue par l'huître : de même les blessures que nous inflige le sort produisent chez nous les sentiments sublimes [2] ». Le plongeur ramène, au prix de mille dangers, du fond de la mer, la perle qu'on lui paie d'un prix misérable; de même le poète souffre de l'ingratitude des hommes [3]. La mère est morte, on console l'enfant en lui disant qu'elle va revenir; de même l'espérance nous ranime quand le bonheur a fui [4]. Il est inutile de multiplier les exemples; sur un modèle semblable sont construits : *die Mutter* [5], *den Glaubenstreitern* [6], *Erinnerung* [7] [la Lorelei qui mène le marin à sa perte : le souvenir où se consume l'homme], *der Wahrheitsfreund* [8] [l'homme qui sème les dents du dragon], *Künstlerstreben* [9] [l'enfant qui court après le papillon sans jamais l'atteindre et qui est cependant joyeux], *der arme Vogel* [10] [l'oiseau qui se brise la tête contre les parois de sa cage; le cœur qui s'épuise en efforts insensés]. La pièce : *Im Garten* [11] est caractéristique. « Pourquoi ton œil s'est-il terni lorsque de ma main tu reçus dans le jardin un œillet diapré? — Cet œillet blanc et rouge, ô jeune fille, était pour moi une image redoutable de la vie humaine; elle est blanche au fond, mais l'angoisse et la misère en teignent en rouge tant de jours avec le sang de notre cœur! » Ici est l'abus; Hebbel a cherché trop loin la comparaison; le symbole est arbitraire; on approche de la précio-

1. W. VII, 53 : *Mein Vorsatz*. — 2. W. VII, 53 : *die Perle*. — 3. W. VII, 58 : *Dichterloos*. — 4. W. VII, 58 : *mein Glück*. — 5. W. VII, 61. — 6. W. VII, 65. — 7. W. VII, 67. — 8. W. VII, 71. — 9. W. VII, 71. — 10. W. VII, 80. Cf. encore W. VII, 97 : *das Leben*; 61 : *die Mutter*; 65 : *Erinnerung und Hoffnung*; 37 : *Freundschaft und Liebe* [distique schillérien]. — 11. W. VII, 80.

sité[1]. Il semble que, d'une façon générale, dans ces pièces le poète ait mis moins de son cœur que de son intelligence. Il fait preuve d'un esprit ingénieux, mais est-il réellement ému? en tout cas, il n'émeut pas.

Mais bientôt apparaissent des poésies où le lien indiqué entre la nature et l'homme est réellement intime, non plus factice, en même temps qu'au point de vue de la forme les deux éléments ne sont plus juxtaposés mais se confondent. Ainsi dans la pièce : *Morgen und Abend*. La poitrine de l'homme se dilate en aspirant l'air frais du matin; le premier rayon de lumière est pour lui comme une résurrection; des forces nouvelles enflent son cœur; joie et tristesse se croisent; il ne sait ce qu'il veut; il veut beaucoup de choses et tout doit lui réussir. Mais quand l'infinité du monde a lassé son cœur et que les larmes brûlent ses yeux, tombe la paix sacrée du soir; notre destin dans cette lutte n'est ni la victoire ni la défaite; nous le découvrons enfin lorsque s'approche le sommeil souhaité. *Der Schäfer* exprime le désir vague et infini d'amour qui gonfle le cœur de l'homme aux souffles et aux parfums du printemps, désir à la fois délicieux et cruel dont rien ne peut calmer la brûlure que les baisers de la bien-aimée impalpable qui flotte autour du poète[2]; il ne la verra jamais, il ne la serrera jamais dans ses bras, mais l'air est rempli d'elle; le printemps passe pour lui comme un rêve dans une douleur divine et un enivrement qui consume sa vie. Dans : *auf eine Violine*[3] parlent les douleurs et les aspirations infinies, les sentiments surhumains qui s'éveillent aux sons de l'instrument; dans : *ein Mittag*[4], la douce mélancolie d'un assoupissement dans l'herbe un jour d'été, sous un tilleul, dans le linceul de ses fleurs; il est si doux de dormir sur la terre fraîche; qu'il serait plus doux encore de reposer dans son sein !

La pièce *der Schmetterling*[5] suit la destinée d'une petite chenille qui vivait modestement sur sa petite feuille; elle devient un papillon aux ailes étincelantes qui s'envole joyeux parmi les fleurs et se nourrit de miels et de parfums jusqu'à ce que l'orage déchire ses ailes; il meurt sur la feuille qui l'a abrité chenille et qui ne peut plus maintenant lui fournir de nourriture; c'est à peine si le sous-titre *ein Jugendbild* indique la signification morale, le contenu intellectuel que dissimule la forme poétique, ou plutôt ce qui était pensée est devenu tout entier sentiment, poésie[6]. De même, à propos de la vieille maison que l'on va démolir, le cœur du poète sent

1. W. VI, 264. Hebbel a admis cette pièce dans son recueil de 1842.

2. W. VII, 113; Hebbel se souvient évidemment du *Schäfer* de Uhland; mais il donne au sujet une signification plus profonde; l'amant n'est plus un berger quelconque, mais le poète ou plus généralement l'homme dans lequel comme dans la nature s'éveille le printemps; et la bien-aimée n'est plus une mortelle, une princesse au sommet de sa tour, mais l'âme même de la nature embrasée d'amour au sortir de la torpeur stérile de l'hiver.

3. W. VII, 120. — 4. W. VII, 101. — 5. W. VI, 196. — 6. *Das Kind* (W. VII, 74) mériterait aussi d'être signalé si la portée symbolique n'était trop nettement accusée dans les dernières strophes.

les liens mystérieux qui l'attachent aux objets inanimés; pas de lieux communs philosophiques sur la perpétuité de la race, mais une vie nouvelle anime les ancêtres qui naquirent, souffrirent et moururent dans cette vieille maison familiale; leurs ombres, en apparaissant à leur descendant, rendent sensible pour celui-ci ce passé d'où est issue son éphémère individualité [1].

Mais c'est naturellement l'amour qui fait jaillir la plus abondante source de poésie. Dans les pièces du cycle : *ein frühes Liebesleben* [2], qui appartiennent à l'époque de Wesselburen, s'égrènent les souvenirs de Hebbel au long des stations d'un mélancolique amour qui se termina par la mort prématurée de la bien-aimée. Il revoit cette douce figure de vierge qu'environnait la paix des anges; il passe près de la petite fenêtre où elle s'accoudait, près du banc où elle s'asseyait, près du buisson dont elle cueillait les baies, près des fleurs qu'elle a plantées. Ils se promènent de nouveau, la main dans la main, dans le cimetière; elle lui parle doucement du long sommeil qui viendra tôt pour elle et du jour où devant Dieu l'on se retrouve. Devant son tombeau ils se disent adieu, et le poète sort paisiblement du cimetière comme autrefois du jardin de la bien-aimée, lorsqu'elle disparaissait dans la maison sur un appel de son père en disant à son ami de l'attendre. Ce ne sont plus, comme deux ou trois ans auparavant, des hymnes à l'immortalité qu'assure la libre volonté morale et des strophes sur le paradis philosophique où le juge suprême décerne aux âmes des justes la palme de la résignation.

C'est qu'entre temps Hebbel avait, selon sa propre expression, reçu le baptême poétique des mains de Uhland. Tout homme dont on peut espérer quelque chose, dit-il, doit plonger pour ainsi dire, s'absorber et disparaître, au moins momentanément, dans un grand esprit, pour arriver à se connaître lui-même et apprendre à faire un bon usage de son talent [3]. Depuis son enfance, « une puissance invisible » le poussait à donner une forme rythmique à ses pensées, à ses sentiments et à ses rêves [4]. Il pouvait se rendre cette justice que, si ses premières poésies étaient fort mauvaises, du moins pour le fond elles ne renfermaient pas d'absurdité; elles témoignaient d'un esprit sain, mérite que, d'ailleurs, il n'avait pas su d'abord leur reconnaître, prenant la raison pour un manque d'imagination [5]. Il avait déchiré ses premières productions presque aussitôt après les avoir écrites; parmi celles qui suivirent, quelques-unes échappèrent d'abord à ce destin parce qu'il ne les trouvait pas sans valeur, quitte à les détruire ensuite avec d'autant plus de mépris. Enfin vinrent celles qui le satisfaisaient même dans les moments où il

1. W. VI, 266 : *das alte Haus*.

2. Ce sont : *die Jungfrau* [W. VI, 199] : *Nachruf* [W. VI, 203] : *süsse Täuschung* [W. VI, 203] : *Nachts* [W. VI, 204] et probablement *Nachklang* [W. VI, 206], la première de décembre 1833, les trois autres de juin, juillet et septembre 1834. Sur Doris Voss et Gretchen Carstens, qui sont les héroïnes, cf. Kuh, I, 114-116. *Offenbarung*, du même cycle, est du mois d'août 1835.

3. Tag. I, 136 fin. — 4. Bw. VIII, 3. — 5. Tag. I, 196.

était le plus mécontent de lui et qui lui parurent mériter de durer[1]. On en compterait à peu près une douzaine : celles qu'en 1857 il jugeait encore dignes de figurer dans son recueil lyrique[2]. « Mon esprit avait déjà atteint un tel niveau à Wesselburen, dit-il ; j'avais déjà écrit *die Jungfrau, das Kind*, etc.[3]. » Son talent lui rendait, il est vrai, encore plus dure sa condition présente, mais il lui promettait aussi un meilleur avenir ; pendant longtemps Hebbel ne lui dut pas autre chose que l'espérance[4].

1. Bw. V, 43-44. — 2. Ce sont celles que R. M. Werner a réimprimées dans le volume VI de son édition. — 3. Tag. I, 1385.

4. Theobald Bieder a publié dans les *Beiträge zur Literaturgeschichte* de Hermann Graef [Heft 15, p. 36-38] deux poésies inédites de Hebbel qui datent de 1833 et 1835. — Sur quelques traces, souvent discutables, de l'influence de Heine, cf. Moller, *Hebbel als Lyriker*, p. 3 ; sur une influence de Gœthe, cf. *ibid.*, p. 4 et note.

CHAPITRE V

LES PREMIÈRES NOUVELLES

Les nouvelles écrites par Hebbel à Wesselburen et actuellement connues sont au nombre de six : *Holion, ein Nachtgemälde; der Brudermord, eine Erzählung; der Maler, ein Versuch in der Novelle; die Räuberbraut, eine Erzählung*, enfin *die eisamen Kinder, ein Märchen* et *des Greises Traum*.

I

Holion[1] parut dans le numéro du 11 novembre 1830 du *Dithmarscher und Eiderstedter Bote*, et on peut admettre avec R. M. Werner qu'il a été écrit dans le courant de la même année. Holion, un pâle et faible jeune homme, erre la nuit sur les montagnes pleurant la mort de Laura, sa fiancée, et la disparition de Hermann, son plus fidèle ami; le vent souffle lugubrement, la pluie tombe à torrents, « mais les hurlements de Holion couvrent le bruit de la tempête et ses larmes coulent plus impétueusement que les larmes du ciel ». Des spectres se dressent devant lui : les ombres de sa fiancée et de son ami que torturent des esprits démoniaques, des formes humaines animées d'une vie éphémère, des ossements, un vieillard gigantesque; la terre s'entr'ouvre pour engloutir une immense vague de sang qui menaçait de submerger l'univers; au moment où l'angoisse de Holion atteint son plus haut point, il se réveille dans les bras de sa fiancée et de son ami : ce n'était qu'un rêve.

Le style de ces quelques pages est déplorable : alternativement plat et ampoulé, visant à l'effet et ne trahissant que l'inexpérience du débutant; cette fantasmagorie veut être horrible et effrayante;

1. W. VIII, 3-6.

elle n'est que grotesque, ennuyeuse, aussi banale et aussi usée que possible. Il semble que Hebbel ait exploité des souvenirs de toute espèce de lectures : souvenirs d'Ossian, souvenirs des élégiaques de la fin du XVIIIe siècle, souvenirs aussi de toute une littérature romantique de second ordre dont les motifs préférés sont les spectres, les visions et en général tout ce qui peut faire dresser les cheveux du lecteur; ce genre de littérature était abondamment représenté dans les cabinets de lecture et dans les bibliothèques privées des petites villes; Hebbel n'a pas dû être en peine pour trouver des modèles. R. M. Werner fait remarquer[1] que dans le *Dithmarscher und Eiderstedter Bote* on trouve fréquemment des « rêves », tout à fait dans le ton de celui raconté par Hebbel, œuvres de jeunes auteurs à l'imagination aisément impressionnable et fumeuse. Tout au plus peut-on croire que Hebbel est remonté jusqu'à un grand écrivain, E. T. A. Hoffmann. Il semble qu'il y ait des ressemblances très étroites, presque littérales entre *Holion* et certains passages de Hoffmann. Nous savons par Hebbel lui-même qu'il a lu Hoffmann de bonne heure et que l'impression fut profonde et durable[2]. Hoffmann raconte fréquemment des rêves, la plupart du temps pénibles et angoissants. On connaît la théorie qu'il expose en divers endroits, par exemple dans *der Magnetiseur*[3] et d'après laquelle notre âme dans le rêve entrerait en communication avec des puissances supérieures; elle leur devrait des révélations qui lui sont refusées dans la vie commune de la veille. Nous retrouverons bientôt une théorie semblable dans Hebbel qui, dès le début, note et commente ses rêves dans son Journal. On peut rapprocher par exemple la vision de Holion de la vision cosmique de Medardus[4]; le moine entend la plainte universelle de l'humanité et contemple sa misère.

Cette conception pessimiste du sort du genre humain se retrouve dans le *Holion* dont elle constitue même l'élément le plus original. L'homme naît du néant, lutte pour un néant et retourne au néant; sa vie est une danse de quelques secondes sous l'œil d'une puissance envieuse et inexorable; puis vient la mort. Ainsi se sont écoulés des milliers d'années, ainsi s'écouleront des milliers d'années, jusqu'à la destruction de l'univers qui mettra fin à ce spectacle ridicule. Cette idée que l'homme, alors qu'il se croit libre et s'abandonne à la joie, est entre les mains d'une puissance mauvaise qui appelle sur lui l'égarement, la souffrance et la mort, est précisément une idée familière à Hoffmann; nous la retrouverons dans d'autres

1. *Euphorion*, VI, 804. — 2. Tag. II, 2425. Sur certaines ressemblances d'expressions entre le *Holion* et Hoffmann, cf. Hebbel : W. VIII, 3, 18-21; 5, 12-18; 5, 32-6, 4 et Hoffmann *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Grisebach, Leipzig, 1900, I, 63 : ich sah aus tiefer Nacht, u. s. w.; Hebbel, W. VIII, 4-5, *passim*, le discours de l'esprit, et Hoffmann I, 144 : Armes Menschenkind.... Was krümmst du und windest du dich, u. s. w.... du Erdenwurm.... — Cf. encore Hoffmann, I, 264 : les petits êtres que l'auteur voit en rêve chez le conseiller de justice; II, 167-68 et II, 250-51, les visions de Medardus, et Schiller, *Räuber* V, 1 : le rêve de Franz.

3. Hoffmann, I, 139 et suiv. — 4. *Ibid.*, II, 250-51.

nouvelles de Hebbel; développée et modifiée, elle jouera aussi un grand rôle dans son système dramatique; il suffit pour le moment de la signaler. Dans *Holion*, Hebbel ne voit pas ce que l'humanité pourrait souhaiter de mieux que l'anéantissement; plus tard il sera plus optimiste. Il ne faut pas d'ailleurs s'étonner de trouver chez un jeune homme une disposition d'esprit aussi sombre; le même pessimisme et le même désespoir apparaissent dans les nouvelles du jeune Tieck, par exemple dans *Abdallah*; là encore c'est l'écrasement de l'homme par un destin capricieux, perfide et cruel.

II

A *Holion* se rattache une brève nouvelle récemment découverte et publiée : *des Greises Traum*[1]. Un « noble vieillard ». Eugène, qui a passé soixante-dix ans à contempler et à adorer les œuvres du Seigneur, va s'asseoir sur une colline solitaire pour jouir de la magnificence de la nuit. Il s'endort: en rêve il est transporté dans une planète lointaine d'où il embrasse d'un coup d'œil le spectacle de la terre; un ange se tient auprès de lui. Les flammes du jugement dernier consument notre monde; quelques bienheureux s'envolent vers les sphères célestes; d'autres âmes, qui sont restées indifférentes entre le vice et la vertu ou même ont penché vers le vice, doivent subir le tourment des flammes, mais connaîtront un jour, définitivement purifiées, les félicités du paradis; les pires scélérats enfin, les parjures et les séducteurs, sont condamnés à des souffrances éternelles. Voilà du moins ce que l'ange explique à Eugène et il en profite pour railler éloquemment la faiblesse de la philosophie humaine et engager les hommes à suivre l'impulsion de leur cœur, c'est-à-dire à s'adonner à la vertu. Aux yeux éblouis d'Eugène le Seigneur apparaît dans sa gloire; autour de lui fleurit et resplendit le printemps céleste. Le vieillard passe doucement du sommeil de la terre au sommeil éternel et reçoit des mains des séraphins la couronne qui récompense les justes.

Dans cette nouvelle comme dans *Holion*, le principal personnage est supposé plongé dans un rêve. Le rêve joue un rôle important à cette époque dans Hebbel et dans la littérature dont il se nourrit; il est couramment admis que pendant le sommeil nous entrons en communication avec l'au-delà et bénéficions de profondes révélations sur notre nature et notre destinée. Dans une autre nouvelle :

1. Parue dans *Nord und Süd*, Erstes Aprilheft 1910, p. 9-19. Il s'agit d'un manuscrit qui n'est pas de la main de Hebbel, mais de celle de l'une des jeunes filles qu'il comptait parmi ses admiratrices entre 1830-1835 dans le petit cercle de jeunes gens des deux sexes dont il faisait partie; une tradition constante attribue l'original de cette copie à Hebbel. L'authenticité semble démontrée d'abord par l'origine même du manuscrit dont Paul Bornstein, l'éditeur dans *Nord und Süd*, a pu reconstituer l'histoire et surtout par les ressemblances de style et de pensée entre cette nouvelle et d'autres productions de Hebbel à cette époque, ressemblances dont nous allons parler.

die einsamen Kinder, un enfant aperçoit, comme Eugène, dans une vision les splendeurs divines. Le début de *des Greises Traum*, la nuit, la promenade d'Eugène, est, jusque dans certaines tournures de phrases, une réplique du *Holion*, avec cette différence que tout ce qui est horrible et funèbre dans l'une des nouvelles est doux et consolant dans l'autre. La destruction progressive de l'univers est racontée de la même façon, sauf que ce qui s'élève de l'un des points de l'horizon est dans *Holion* une vague, dans *des Greises Traum* une flamme; dans les deux cas un personnage, un ange ou un vieillard gigantesque, commente le spectacle, et finalement le héros se réveille, soit dans les bras de son amie, soit dans l'éternité.

A *des Greises Traum* il conviendrait donc d'assigner à peu près la même date qu'à *Holion*, c'est-à-dire que nous devrions placer cette nouvelle vers 1830, et nous constatons en effet qu'un fragment dramatique de cette époque : *Mirandola*, se rapproche sur plus d'un point de *des Greises Traum*. Une même phrase se retrouve textuellement dans la nouvelle et dans le fragment dramatique [1]. L'ange proclame la vanité de la philosophie humaine à peu près dans les mêmes termes que Gomatzina [2]. On se demande pourquoi, dans *des Greises Traum*, il est affirmé que les plus grands crimes que puisse commettre l'homme sont le parjure et la séduction. Mais, dans *Mirandola*, Gomatzina tient le même langage, jusqu'à user des mêmes métaphores, et ce drame devait montrer comment un ami parjure et traître à l'amitié séduisait ou essayait de séduire la fiancée d'un ami confiée à sa garde. Ce thème préoccupait Hebbel à ce moment et faisait sentir son influence dans tout ce qu'écrivait le jeune auteur [3].

Enfin les idées morales qui forment le fond de la nouvelle se retrouvent un peu partout dans les premières poésies de Hebbel. Nous exposerons dans un autre chapitre la conception qu'il se fait à ce moment de l'homme et de l'univers. Qu'il suffise ici de résumer les paroles de l'ange : L'homme est un mélange de bien et de mal; Dieu a déposé en lui le germe de la vertu qui peut être anéanti par le vice, mais qui se développe si l'homme ne contrarie pas son secret penchant. Notre raison est impuissante à découvrir le vrai; c'est le cœur qui doit nous guider; la vertu est notre destinée naturelle; elle consiste à établir l'identité de nos devoirs et de

1. W. V, 20 : « Eine Thräne der Unschuld, gelegt in die Wagschaale des ewigen Richters, und Millionen Welten wiegen sie nicht auf. » La même phrase : *des Greises Traum*, p. 12, sauf que : ewig est remplacé par : allgerecht.

2. W. V, 332-333, et *des Greises Traum*, p. 13-14.

3. Cf. W. V, 25 : « Treubruch! hör'es, Frevler, er keimt auf Laster und Bosheit, sein Anhauch vergiftet jedwede Tugend, er nährt sich vom Herzblute der Unschuld; Hohn, Schande und Verachtung sind sein Erbtheil; Wuth, Fluch und Verzweiflung sein Nachlass, die Verdammn'is aller Verdammten ist sein Lohn! » *Des Greises Traum*, p. 13 : « Für Treubrüchige und Verführer ist keine Erlösung.... Diese Sünden morden die Unschuld und trinken ihr Blut, sie zerfressen die innersten Keime des Geistes.... sie vergiften die Saat die Gott und Natur in den innersten Winkel der Seele gestreut haben.... und darum ist auf sie hingesetzt ewiger Tod.... sie können nicht bereuen denn sie verzweifeln. »

nos inclinations; l'homme vertueux obéit sans effort à la loi morale qui se confond avec sa propre volonté. Il faut que l'homme veuille être lui-même; il faut qu'il soit toujours maître du moment présent et ne défaille jamais : ainsi, après de pénibles luttes, il méritera la couronne céleste [1].

III

Le *Brudermord* [2] raconte comment un jeune homme qui, à l'exemple de Holion, erre dans la forêt une nuit d'hiver en pleurant sa fiancée disparue, arrache cette même fiancée à un ravisseur et ne reconnaît dans celui-ci son frère qu'après l'avoir abattu d'un coup de pistolet; de désespoir il tue sa fiancée et se tue lui-même; on enterre les trois cadavres, dont on n'a pu découvrir l'identité, dans le cimetière voisin. C'est donc ici encore une horrible histoire, mais sans le moindre mélange de surnaturel. Le tragique est dans la fatalité qui amène un frère à tuer son frère sans s'en douter, de même que dans le *Vatermord*, un drame que nous étudierons plus loin, un fils tue involontairement son père [3]; mais cette fatalité agit par des moyens purement humains. L'impression est d'autant plus forte que, dans le *Brudermord* comme dans le *Vatermord*, Hebbel vise à la concentration; les événements se précipitent. Le style est meilleur que dans le *Holion*; on y trouve encore sans doute quelques images de mauvais goût; l'âme de l'infortuné fiancé est « froide et triste comme les glaciers de l'Helvétie que le soleil dore mais n'échauffe pas », ou bien : les deux amants tombent dans les bras l'un de l'autre : « deux nuages qu'empourpre l'aurore se fondent en un seul »; cependant, dans l'ensemble, il y a un progrès vers la simplicité et la concision. Le sujet en lui-même est assez banal pour que Hebbel ait pu l'imaginer : tout au plus peut-on signaler dans les *Räuber* [4] de Hoffmann l'histoire du comte Franz qui tue son frère et rival sans le reconnaître, et dans les *Doppelgänger* [5] une scène assez semblable à celle du *Brudermord* : un des deux Sosies enlève Natalie dans sa voiture et disparaît dans la forêt, tandis que l'autre reste blessé sur la place.

IV

A partir de 1832 ce fut dans les *Neue Pariser Modeblätter*, publiés à Hambourg par Amalia Schoppe, que parurent les pro-

1. Cf. W. VII, 3 : *zum Licht*; 12 : *an die Unterdrückten*; 14 : *an die Tugend*; 21 : *Freundschaft*; 28 : *Rosa*; 34 : *Herakles Tod*; 38-40 : *Fragmente*.

2. *Dithmarscher und Eiderstedter Bote*, 10 décembre 1831, W. VIII, 6-8.

3. Sur ce rapprochement du parricide et du fratricide, cf. Schiller, *Räuber*, V, 1 : Franz Moor : « Was ist die grösste Sünde?... — Moser : ich kenne nur zwei.... Vatermord heisst die eine, Brudermord die andere. » — 4. Hoffmann, XIII, 176. — 5. Hoffmann, XIV, 5.

ductions de Hebbel. Il y débute par un « essai de nouvelle », *der Maler*[1], où l'influence de Hoffmann est plus évidente que partout ailleurs. Hebbel met en scène Raphaël, encore tout jeune homme, et un vieux peintre que l'on apprend par la suite être le Pérugin. Ce dernier, ayant assassiné sa femme qui le trompait, a dû s'enfuir d'Italie et se réfugier à Francfort-sur-le-Main : sa raison a été fortement ébranlée par ses infortunes domestiques ; il vit, morose et solitaire, dans une maison où personne n'a accès ; parfois la nuit on y entend chanter une voix admirable. Ce fait excite la curiosité de Raphaël qui travaille dans l'atelier du Pérugin ; une nuit il réussit à pénétrer dans la maison et voit une jeune fille « pâle comme un lis et belle comme un ange ». Le Pérugin le surprend et le chasse ; lorsqu'après une longue maladie Raphaël retourne chez son maître, celui-ci a disparu avec celle que Raphaël apprend avoir été sa fille et qu'il ne doit plus revoir en ce monde.

L'idée centrale de cette nouvelle, sensiblement plus longue que les précédents essais de Hebbel, est exprimée dans les propos du Pérugin et dans la conclusion. Le Pérugin exige de l'artiste qu'il ne vive que dans les régions sereines de l'art ; comme la vestale il doit détourner ses pensées du monde et de ses plaisirs et renoncer aux joies de la poussière ; sinon il planera éternellement entre le ciel et la terre et sera voué au désespoir. Lui, le Pérugin, pour avoir trop aimé une femme, pour n'avoir pas mis toute son âme et toute sa félicité dans son art, a vu sa vie et son talent brisés ; Raphaël sera plus heureux : la flamme d'une passion condamnée à n'être jamais satisfaite ici-bas le purifie ; son amour pour la fille du Pérugin, restant idéal, élève son âme et fait de lui un grand peintre ; les figures d'une beauté céleste qui peuplent ses tableaux ne sont que les portraits de celle qu'il porta éternellement dans son cœur.

Cette idée que l'artiste est perdu pour l'art le jour où il croit trouver son idéal incarné dans une forme terrestre et que, d'autre part, il ne connaîtra jamais le bonheur du bon bourgeois qui épouse prosaïquement la femme aimée, est la base de plusieurs nouvelles de Hoffmann. « Celle que tu aimes, dit-il à un artiste, n'est pas un être terrestre, elle ne vit pas sur la terre mais dans ton âme ; elle est l'idéal pur et élevé de ton art ; cet idéal t'enflamme et met dans tes œuvres le souffle d'un amour qui habite au-delà des étoiles[2]. » L'histoire du Pérugin est celle du peintre Leonhard Ettlinger, qui devint fou pour avoir aimé une princesse, à la façon non d'un artiste, mais d'un brave homme et d'un mauvais musicien. Les vrais artistes, dit Johannes Kreisler, aperçoivent parfois sur la terre l'image angélique qui comme un doux et impénétrable mystère reposait dans leur cœur ; ils brûlent alors d'un feu divin qui éclaire et échauffe sans consumer ; ils n'aspirent pas à la possession matérielle de la bien-aimée, car ils la possèdent déjà dans leur âme ; c'est elle qui donne la vie à leurs productions artistiques. Peu

1. *Neue Pariser Modeblätter*, VI, nos 28-29, 1832 ; W. VIII, 8-15. — 2. Hoffmann, XIV, 5.

importe qu'ils s'éprennent d'une princesse ou d'une boulangère; ils créent des œuvres admirables et ne perdent pas l'esprit [1]. Raphaël c'est, dans Hoffmann, Traugott qui travaille dans l'atelier de Berklinger, aperçoit un jour Felizitas, sa fille, est jeté à la porte par le père et apprend ensuite que tous deux ont disparu. Ses regrets se subtilisent en un rêve délicieux; il lui semble exercer son art dans une région supra-terrestre et dans tous ses tableaux on retrouve la figure de Felizitas; il la sent toujours auprès de lui, autour de lui, en lui; elle restera sienne à jamais, car elle est l'art qui vit dans son sein; elle n'a rien de commun avec la femme qu'a épousée le Kriminalrath Mathesius [2].

Le peintre Berthold peignit, comme Raphaël, des figures où rayonnait « la beauté miraculeuse de son idéal » et vécut heureux tant que la princesse Angiola ne fut pour lui qu'une apparition surnaturelle un instant entrevue. Mais du jour où il la tint dans ses bras, où elle devint sa femme, la vision artistique commença de s'obscurcir en lui; sous son pinceau ne naissait plus une madone, mais une figure de cire, et le chagrin de constater ce déclin le conduisit rapidement à la folie; la haine de cette femme qui l'avait autrefois élevé jusqu'aux cimes bienheureuses et le retenait maintenant attaché à la terre, lui fit presque commettre un crime; comme le Pérugin, il est puni d'avoir mêlé au pur enthousiasme pour l'art une passion charnelle. L'évolution psychologique de Berthold présente d'ailleurs plus d'unité que celle du Pérugin en ce sens que, chez ce dernier, c'est un incident fortuit, l'infidélité de sa femme, qui détermine la crise où sombre la sérénité de son âme [3].

L'influence de Hoffmann semble encore se faire sentir dans divers détails de la nouvelle de Hebbel. Comme le fait remarquer R. M. Werner [4], le chant harmonieux qui s'élève la nuit de la maison du vieux peintre rappelle celui que les habitants de B... entendirent un soir dans la maison du conseiller Krespel [5]. Pour la description de la demeure solitaire du vieux peintre, Hebbel a pu s'inspirer de la description de la maison abandonnée qui intrigue tant Théodore [6]. Dans cette maison aussi on entend la nuit un chant qu'interrompt un rire aussi désagréable que celui du Pérugin : le rire du vieil intendant qui tient enfermée la comtesse et qui, comme le vieux peintre, fait d'un chien sa fidèle compagnie; comme Raphaël, Théodore s'introduit la nuit dans cette maison et y découvre l'inconnue; l'aventure tourne d'ailleurs autrement. Le nom d'emprunt du Pérugin, Meister Dietrich, vient peut-être d'une nouvelle de titre semblable de K. W. Contessa; nous savons que Hebbel lut Contessa en 1827 pendant une nuit qu'il passa au chevet de son père mourant; l'angoisse qui règne en général dans ces nouvelles, les fantômes qui y jouent un rôle, firent sur lui, dit-il, une forte impression [7]. Le Meister Dietrich de Contessa est, lui aussi, un

1. Hoffmann, X, 140. — 2. *Ibid.*, VI, 142 et suiv. — 3. Hoffmann, III, 88 et suiv. — 4. W. VIII, *Introd.*, XIII. — 5. Hoffmann, VI, 31 et suiv. — 6. Hoffmann, III, 133 et suiv. — 7. Tag. II, 2476.

peintre qui est arraché à une vie paisible, consacrée à son art, par une folle passion pour une femme ; celle-ci lui fait commettre bien des crimes avant qu'il la tue elle-même dans un accès de jalousie ; condamné à mort et voyant approcher l'expiation, il recouvre la paix de l'âme, le talent et l'inspiration ; il achève un tableau de sainteté et voit dans un rêve les cieux s'entr'ouvrir et la femme apparaître qui fut le modèle de ses madones[1].

« Ce fut la lecture de Hoffmann, dit Hebbel, qui me révéla que la vie est l'unique source de la véritable poésie. » Il vante la vie brûlante qui pénètre les écrits de Hoffmann, la netteté des détails, la plasticité de la forme, qualités d'un esprit judicieux et raisonnable. En 1850, il reconnaît encore à Hoffmann un brillant talent de description, de reproduction, l'art de faire voir ce qu'il raconte et les figures qu'il met en scène. Ailleurs il fait remarquer que les histoires fantastiques de Hoffmann sont toujours complètes et achevées, elles forment un tout dont les éléments se tiennent[2]. K. W. Contessa lui paraissait posséder une partie des qualités de Hoffmann. « C'est là un écrivain qui, pour parler comme Hoffmann, a vu ce qu'il représente[3]. » Tous ces éloges, Hebbel était encore loin de les mériter, mais dans le *Maler* il fait un effort visible pour s'en rendre moins indigne et il n'y réussit pas trop mal. Il s'est débarrassé de toute la rhétorique qui fleurit dans le *Holion* et dont les traces se retrouvent encore dans le *Brudermord* : descriptions qui ne décrivent pas, épithètes banales et prétentieuses, exclamations vagues, effusions lyriques, images convenues et schématiques. Hebbel a pu se reconnaître dans le poète dont parle Hoffmann, dont les productions nous laissent froids en dépit de la magnificence du style, parce que l'auteur n'a pas vraiment vu ce qu'il raconte, parce qu'il n'est pas, selon la vieille expression, à la fois un poète et un voyant. « Chacun, dit Hoffmann, doit s'efforcer de se représenter nettement l'image née dans son esprit, dans le détail de ses formes, de ses couleurs, de ses ombres et de ses lumières et, lorsqu'il sent son imagination réellement enflammée, extérioriser cette représentation[4]. » Telle est la méthode que Hebbel tente d'appliquer. La façon dont il décrit le vieux Dietrich, son aspect, son costume, fait surgir devant nos yeux une de ces figures originales qui se promènent à travers les nouvelles de Hoffmann. Le peu que l'on sait de la vie que mène le vieux peintre, ses relations avec Raphaël, la tentative de celui-ci pour pénétrer la nuit dans la maison de son maître, la scène qu'il aperçoit par l'entre-bâillement de la porte, tout cela est décrit brièvement et en traits précis.

1. K.W. Salice-Contessa, *Sämtl. Schriften* hrsg. von Houwald, 1826. Bd. III. — 2. Tag. II, 2425 ; 2427 ; W. XI, 365 ; XII, 196.

3. Bw. I, 173 ; on sait d'ailleurs que K. W. Contessa était un ami de Hoffmann et figure sous le nom de Sylvestre dans les *Serapionsbrüder*. Sur K. W. Contessa et son frère, cf. Hans Meyer : *die Brüder Contessa*, Berlin, 1906. — Hebbel fait allusion à la phrase de Hoffmann sur la première qualité de l'écrivain : « ein Auge welches wirklich schaut ». Hoffmann, XIV, 147.

4. Hoffmann, VI, 53.

Hoffmann a révélé à Hebbel le réalisme, l'art de dégager le détail caractéristique et de donner une forme sensible à la vision intérieure. Par cela même le récit de Hebbel devient objectif comme celui de Hoffmann; nous ne rencontrons plus dans le *Maler* de réflexions parasites et de commentaires de l'auteur sur le caractère ou l'état d'âme des personnages; l'idée qui forme la base et l'impression totale à produire doivent se dégager d'elles-mêmes sans l'intervention de l'écrivain. La technique du récit rappelle d'ailleurs celle de Hoffmann. Hebbel nous présente dès le début Meister Dietrich et nous transporte *in medias res*; vers la fin seulement nous apprenons le passé du vieux peintre et recevons l'explication de son genre de vie; jusque-là notre intérêt a été tenu en suspens. De Uhland Hebbel avait appris à réaliser ses sentiments, pour ainsi dire, à n'exprimer dans ses poésies lyriques que ce que son cœur avait réellement éprouvé; de Hoffmann il apprit à réaliser les produits de son imagination, à ne raconter et ne décrire que ce que son esprit avait réellement vu et conçu; tous deux lui enseignèrent la probité littéraire : l'écrivain doit être lui-même, s'affranchir de l'imitation, n'emprunter, même aux plus grands maîtres, ni leurs sentiments, ni leurs images, ni leur style, ni leurs procédés, mais développer sa personnalité et son originalité.

V

La nouvelle que Hebbel publia dans les *Modeblätter* d'Amalia Schoppe au début de 1833, *die Räuberbraut* [1], nous paraît aujourd'hui inférieure au *Maler*, peut-être parce qu'elle se rattache à un genre dont nous ne pouvons plus comprendre la popularité à cette époque, le genre de la *Räuberromantik*. Un jeune forestier, Gustav, repoussé par la jeune fille qu'il aime, Emilie, est devenu brigand et fait partie d'une troupe commandée par un chef mystérieux. Au bout de quelques mois Gustav découvre par hasard qu'Emilie s'est laissé enlever par cet homme et vit avec lui dans une retraite sauvage au milieu des bois; il assassine son chef; Emilie se tue de désespoir et Gustav suit son exemple; le soleil se lève sur des cadavres.

La *Räuberbraut* est très visiblement inspirée du *Verbrecher aus verlorner Ehre* de Schiller. Christian Wolf correspond à Gustav, Robert à Victorin et Hannchen à Emilie. Dans les deux cas l'amant heureux est tué par son rival éconduit. Christian devient un brigand comme Gustav et la façon dont il est enrôlé dans la troupe de même que la description du repaire des bandits rappellent parfois littéralement les passages correspondants de Hebbel. Celui-ci a simplement abrégé en donnant aux propos de Gustav plus de truculence, de même qu'il a concentré et mélodra-

1. *Neue Pariser Modeblätter*, VII, n° 1-5, 1833; W. VIII, 16-32.

matisé l'action en faisant servir Gustav sous les ordres de son rival sans qu'il s'en doute, tandis que Christian et Robert sont, dès le début, l'un comme braconnier, l'autre comme garde-chasse, des ennemis [1].

Mais surtout le but de Schiller et de Hebbel est le même. Schiller explique dans les premières pages de sa nouvelle qu'il veut montrer dans le scélérat le plus horrible un homme comme nous, un homme qui n'était peut-être pas à l'origine plus mauvais que la moyenne de ses semblables, mais qui, par un enchaînement de circonstances, est devenu, au moins en apparence, un être anormal, un monstre en dehors de l'humanité. Cependant, dit Schiller, nous ne devons pas seulement voir le bandit agir, nous devons le voir vouloir; ses pensées nous intéressent bien plus que ses actes et l'origine de ces pensées bien plus que les suites de ces actes. L'ami de la vérité cherche la source des actions les plus horribles dans la structure invariable de l'âme humaine et dans les conditions variables qui la déterminent du dehors; il la découvre en effet dans ces deux ordres de facteurs. Il ne s'étonne plus alors de voir pousser la ciguë dans les mêmes plates-bandes que les plantes salutaires et de retrouver la folie et la sagesse, le vice et la vertu côte à côte dans le même berceau. Parce que Christian est laid et contrefait, il est malheureux en amour; il veut suppléer à la beauté par l'argent; pour avoir de l'argent il se fait braconnier et dès lors il est perdu; par un enchaînement nécessaire il devient, de braconnier, forçat, meurtrier, enfin chef de brigands et la terreur de la contrée.

L'intention de Hebbel est aussi d'étudier l'évolution du caractère de Gustav, de montrer comment l'amour déçu et la jalousie le conduisent à la haine et au crime. Gustav était, nous dit-il, « un caractère passionné mais sans énergie, une de ces natures qui sont restées bonnes parce que les circonstances ne les ont pas rendues mauvaises et dont la vertu est bâtie sur le sable ». N'ayant que des apparences de principes moraux, la première épreuve le jette hors du droit chemin; repoussé par Emilie, il songe à se venger; il la surprend dans la forêt et a déjà tiré son poignard contre elle lorsque Victorin, le chef de brigands, survient fort à propos, le désarme et le chasse. Cet instant est décisif pour la destinée de Gustav comme pour Christian celui où il est surpris pour la première fois en flagrant délit de braconnage. Il devient, lui aussi, brigand et meurtrier jusqu'au moment où le châtiment l'atteint. On peut considérer que son suicide résulte de sa rage, de son désespoir et aussi de ses remords, de la nécessité où il se sent, parvenu à un point où il n'a plus rien à craindre ni à espérer en ce monde, de satisfaire la justice immanente par une expiation volontaire. Ce facteur apparaît avec beaucoup plus de netteté dans Schiller où Christian et Carl Moor se livrent d'eux-mêmes à la justice humaine.

1. Cf. aussi la façon dont Christian retrouve Hannchen et Gustav Emilie : « Soldatendirne ! » s'écrie l'un; « Rauberdirne ! » s'écrie l'autre.

Ce sont deux femmes qui, involontairement, conduisent Christian et Gustav à leur perte. Selon les paroles dans Hebbel d'un vieux brigand désabusé, « c'est une femme qui a ravi à l'humanité le paradis et ce sont encore les femmes qui détruisent le paradis de chaque homme et y appellent l'ange à l'épée flamboyante ». Hebbel reprendra cette idée dans *Genoveva*. Il y a en effet dans la *Rauberbraut* un éveil de l'esprit dramatique : c'est le déterminisme psychologique ; par là, Schiller a pu traiter dans un drame, *die Räuber*, le thème de sa nouvelle sans modifier essentiellement le plan de celle-ci. Mais Hebbel est loin de posséder la maîtrise du jeune Schiller et la *Räuberromantik* se révèle chez lui sous son aspect le plus déplorable. Victorin est calqué non seulement sur Carl Moor, mais aussi sur son innombrable postérité dans Cramer, Spiess, Vulpius et tous les auteurs de romans et de drames de ce genre, y compris Zschokke avec le fameux Abällino. Hebbel s'est, à Wesselburen, nourri de cette littérature et il l'a exploitée également dans *Mirandola*. Victorin a exercé autrefois une charge à une cour princière ; sa trop grande franchise qui lui a fait blâmer ouvertement les vices du prince et de son entourage, son refus d'épouser la maîtresse de son souverain [c'est l'histoire de Ferdinand von Walther dans *Kabale und Liebe*] lui ont valu une si rigoureuse disgrâce qu'il a dû fuir pour sauver sa vie. Il s'est fait chef de brigands, on ne sait trop pourquoi, car il exerce cette profession sans conviction, en amateur ; il défend à sa troupe toute effusion inutile de sang et l'abandonne pendant des mois pour courtiser Emilie, l'enlever, et, après l'avoir dûment épousée, vivre avec elle dans une retraite romantique et mystérieuse. Nous lisons la description de cette demeure et celle de la grotte où habite le commun des brigands ; nous avons un enlèvement au clair de la lune et un prêtre que l'on amène les yeux bandés, suant d'angoisse, pour célébrer le mariage d'Emilie et de Victorin. Les scènes d'amour sont aussi fades et aussi sentimentales qu'elles peuvent l'être dans Cramer. Cependant les personnages trouvent à l'occasion des accents tragiques. Un bandit offre sa gourde pleine d'eau-de-vie à Gustav ; celui-ci la jette à terre : « Donne-moi du sang, s'écrie-t-il ; le sang, te dis-je, le sang seulement peut étancher ma soif[1] ». En résumé, aussi bien par le fond que par la forme, la *Rauberbraut* nous montre que, si Hebbel est capable à l'occasion d'une tentative heureuse, il ne peut pas encore se défaire de certaines prédilections fâcheuses et faire un choix dans les souvenirs de ses lectures.

1. Cf. Schiller : *die Räuber*, III, 2 : Kosinsky : « Blut, Blut.... höre nur weiter! Blut, sag' ich dir.... » La destinée de Gustav rappelle d'ailleurs un peu celle de Kosinsky et sa trahison celle de Spiegelberg.

VI

Le conte *die einsamen Kinder* offre cette particularité qu'il n'est mentionné nulle part par Hebbel, de sorte que rien ne faisait soupçonner son existence, lorsqu'en 1906 Th. Bieder le découvrit dans le tome 1835-36 de l'*Iduna*, une revue enfantine que dirigeait Amalia Schoppe [1]. Celle-ci prie Hebbel, dans une lettre inédite du 14 février 1833, de lui envoyer pour l'*Iduna* un conte dithmarse ou bien un libre produit de son imagination, en lui recommandant d'y introduire une tendance morale [2]. Le conte a donc été écrit entre 1833 et 1835, vraisemblablement dans les derniers temps du séjour de Hebbel à Wesselburen.

C'est l'histoire de deux orphelins, Wilhelm et Theodor, qui sont sur le point de mourir de froid et de faim auprès des cadavres de leurs parents, dans la hutte paternelle au milieu d'une forêt, à quelques milles à peine de Hambourg. Theodor, le plus jeune [il peut avoir au plus dix ans], est une nature tendre et affectueuse, naturellement portée au bien et ne soupçonnant pas encore dans son innocence l'existence du mal. Chez Wilhelm, au contraire, de caractère plus réfléchi, plus formé et plus énergique, il y a déjà lutte entre les bons et les mauvais penchants. Les mauvais penchants sont suscités et favorisés par les propos d'un personnage mystérieux, un homme grand, maigre, d'un extérieur sinistre, qui apparaît et disparaît au milieu de la tempête : c'est le diable ou l'un de ses meilleurs serviteurs; il s'est incarné sous la forme d'un braconnier dont le corps se balance au gibet depuis de longs mois. Le mauvais esprit est apparu autrefois sous la même forme au père de Wilhelm et de Theodor, qui était un honnête journalier, et lui persuada de devenir un braconnier, puis un voleur, puis un bandit et un assassin.

Il essaie maintenant de séduire Wilhelm : sa principale ruse consiste à faire naître dans l'âme de l'enfant une haine mortelle contre son frère; depuis longtemps Wilhelm était jaloux de la préférence marquée de ses parents pour Theodor. Le Malin lui répète sans cesse que son frère est son mauvais génie, l'obstacle à son bonheur, la cause même de sa perdition, car Wilhelm croit tuer, pour défendre son frère, une vieille femme qui n'est en réalité qu'un fantôme du mauvais esprit. Tiraillé par le remords et le doute, indécis entre les aspirations mauvaises et les bons sentiments, Wilhelm est sur le point de succomber, de se livrer au diable, car il se croit abandonné de Dieu. Une femme qui les recueille lui apprend que ses fautes peuvent et même doivent lui être encore pardonnées; car, par un douloureux chemin, il vient

1. Publié dans : Friedrich Hebbel : *Meine Kindheit; die einsamen Kinder; Gedichte*; Hamburgische Hausbibliothek, 1906. — 2. Citée par R. M. Werner : *Dtsche Literaturztg.*, XXIX, Sp. 262 et suiv.

d'arriver à la connaissance du bien et du mal d'où naît la responsabilité. Après une dernière lutte, le principe du bien triomphe dans Wilhelm; il tombe dans les bras de son frère qu'il a été sur le point de tuer; il prie, il est sauvé. « Il eut, pour la première fois, conscience de la force qui réside en tout homme, la force de résister au mal dès qu'on en a la ferme volonté. » Telle est la tendance morale que Hebbel a introduite, sur la recommandation d'Amalia Schoppe.

Ce conte, d'une étendue assez considérable, représente de la part de Hebbel un effort sérieux de réflexion et d'invention. Il n'est certes pas sans défauts; le principal est l'invraisemblance fondamentale d'une lutte morale aussi intense dans l'âme d'un enfant de douze ans environ; il faudrait supposer à Wilhelm un esprit aussi précoce, aussi sérieux, aussi capable de réflexions et de passions profondes que l'était peut-être celui de Hebbel. Les derniers mots de Theodor, le serment qu'il fait prêter à son frère, la main levée vers les étoiles, de rester éternellement fidèle à tout ce qui est noble et bon, sont également déplacés dans la bouche d'un enfant. Mais, ces réserves faites, et en ajoutant que les jeunes lecteurs auxquels était destiné ce conte n'y ont probablement pas compris grand'chose et en ont été médiocrement divertis, il faut reconnaître que Hebbel a assez habilement décrit les fluctuations du caractère de Wilhelm, et a fait depuis *Holion* de grands progrès dans l'usage du fantastique. Celui-ci n'intervient dans le cours de la réalité que comme le symbole, la manifestation d'un monde aussi réel que celui de nos sens; ce sont les penchants bons ou mauvais des deux enfants qui se reflètent dans ces rêves, ces visions, ces apparitions et leur donnent naissance; ce n'est pas une fantasmagorie capricieuse et dépourvue de sens, mais un élément indispensable de l'action.

L'idée fondamentale des *einsame Kinder*, à savoir que l'homme a en lui le pouvoir d'éviter le mal, de résister à la tentation, et que la responsabilité résulte de la possibilité d'un choix entre le bien et le mal, sert aussi de base aux *Elixiere des Teufels* de Hoffmann; il n'est pas impossible que Hebbel ait puisé là tout au moins l'inspiration générale de son conte. Les *Elixiere des Teufels* sont un de ses livres favoris; il les relit encore en 1839 et en 1842[1]; il remarque, à cette dernière date, que ce livre conserve une valeur durable, tandis que la plupart des autres œuvres de Hoffmann n'ont excité qu'un intérêt passager. Comme Medardus, Wilhelm est entouré des embûches du mauvais esprit et tombe souvent dans ses pièges. Chez Medardus, comme chez Wilhelm, il y avait dès le début le germe du mal; le diable a séduit leurs pères; la sensualité s'éveille de bonne heure chez Medardus et, chez Wilhelm, la jalousie contre son frère. C'est ce germe que le démon veut faire fructifier: chez Medardus, un élixir diabolique éveille les mauvaises passions latentes[2]; une boisson semblable

1. Tag. I, 1806; II, 2425. — 2. Hoffmann, II, 239.

anime Wilhelm d'une ardeur étrange et évoque, à ses yeux, des visions de délice et de séduction. A partir de ce moment, Medardus entend sans cesse une voix mystérieuse murmurer à son oreille de mauvais conseils; des impulsions irrésistibles et inexplicables l'entraînent au mal; de même, Wilhelm rencontre partout le diable sur son chemin pour attiser sa jalousie contre son frère. Tous deux deviennent des meurtriers ou, du moins, ils le croient, car ce ne sont là, au fond, que des illusions diaboliques. Mais le remords les entraîne tous deux à se croire irrémédiablement abandonnés de Dieu; dans leur désespoir, ils invoquent le diable et sont prêts à lui donner toute puissance sur eux.

Cependant le ciel ne cesse pas de veiller sur leur destinée : Medardus voit en songe sa mère pleurer sur ses erreurs; de même Wilhelm; le peintre qui visite Medardus dans sa prison, le prieur des Bénédictins à Rome le consolent et l'encouragent en faisant luire à ses yeux l'espoir de la victoire finale et de la rédemption; de même la femme qui a recueilli les deux enfants révèle à Wilhelm que ses fautes peuvent et doivent jusqu'à présent lui être pardonnées. Tous deux ont d'ailleurs à leur côté non seulement le mauvais esprit, mais encore un bon ange : Aurélie pour Medardus et Theodor pour Wilhelm. Mais si puissantes et si raffinées sont les ruses du diable qu'il emploie à perdre Medardus et Wilhelm précisément ce qui devait les sauver : la passion mauvaise et insensée de Medardus pour Aurélie l'entraîne aux plus grands crimes et Wilhelm est sur le point de laisser tuer son frère qu'il prend pour son mauvais génie. Enfin la crise décisive se produit dans leurs âmes et ils remportent la victoire sur l'Ennemi. Medardus au moment où il entend Aurélie prononcer ses vœux, Wilhelm en voyant son frère s'approcher. Wilhelm revoit défiler toutes les visions charmantes que le diable avait déroulées devant lui, mais il les contemple avec une âme purifiée et reconnaît que « le démon avait dérobé au ciel les fleurs par lesquelles lui, Wilhelm, s'était laissé séduire ». Medardus revoit Aurélie sous les traits d'une sainte qui obtiendra pour lui l'accès aux félicités éternelles et qu'il aime d'un amour divin.

Les *einsame Kinder* comme les *Elixiere des Teufels* constituent une sorte d'allégorie morale où sont décrites les luttes d'une âme partagée entre le bien et le mal. L'issue de ces luttes est dans les deux cas le triomphe de la volonté morale de l'homme sur le mal; nous connaissons la conclusion de Hebbel; celle de Hoffmann est tout aussi nette. Elle se trouve exprimée une première fois dans les paroles du prieur de Rome : « Tu as reçu du ciel la force nécessaire pour vaincre le démon,... dans le cœur de quel homme le Malin ne livre-t-il pas ses assauts et ne résiste-t-il pas au bien? Mais sans ce combat il n'y aurait pas de vertu, car la vertu n'est que la victoire du bon principe sur le mauvais, de même que l'issue inverse est la source du péché[1]! » Lorsque Medardus objecte que, si le fils du pécheur, en vertu de son hérédité, est fatale-

1. Hoffmann, II, 217.

ment condamné au péché, il n'y a plus de péché, le pape répond : « Si ! car l'esprit éternel créa un géant capable de dompter la bête aveugle déchaînée en nous. Ce géant c'est la conscience (du bien et du mal) ; de la lutte de ce géant contre la bête résulte la spontanéité ; la victoire du géant est la vertu ; la victoire de la bête est le péché[1] ! » Au *Bewusstsein* de Hoffmann correspond chez Hebbel l'*Erkenntnis* avec laquelle apparaît le péché ou la vertu, et l'exemple de Wilhelm vérifie les paroles du prieur Léonhard : « C'est la volonté du ciel que l'homme prenne conscience de ses égarements passagers et puise dans cette claire conscience la force de résister au mal[2] ».

Il reste à signaler quelques motifs secondaires que Hebbel a pu emprunter à Hoffmann ou à d'autres sources. Le petit homme que Wilhelm rencontre dans la forêt et qui veut lui arracher les yeux ainsi qu'à Théodor rappelle l'avocat Coppelius du *Sandmann*[3]. Le petit homme habite dans l'étoile du soir et veut rapporter des yeux humains à ses enfants ; c'est peut-être un souvenir du conte de la nourrice, d'après lequel le Sandmann emporte dans la lune les yeux qu'il a volés et les donne à ses enfants qui les piquent avec leurs becs de hiboux. Un peu plus loin le rêve de Theodor, qui se croit transformé en écureuil, est peut-être une réminiscence d'une histoire semblable de Hauff [*der Zwerg Nase*][4]. Le chasseur qui conduisit à sa perte le père de Wilhelm, et dont le diable a pris les traits, rappelle par son extérieur et par quelques-unes de ses actions Ignaz Denner, qui a aussi des relations avec le diable et possède des liqueurs magiques[5]. La tragique histoire du père de Wilhelm rappelle enfin par quelques côtés celle du forestier dans le *schwarzer See* de Contessa, une nouvelle dont Hebbel recommandait la lecture à Élise[6].

VII

Dans le *Maler* nous avons déjà noté un effort heureux de Hebbel pour atteindre l'objectivité et la continuité du récit. A ce point de vue les *einsame Kinder* marquent plutôt un recul, en ce sens que la narration est coupée à diverses reprises par des développements qui n'ont que très peu à voir avec le sujet : des considérations sur la beauté dans l'univers, sur le sommeil, sur la musique, qui renferment des idées intéressantes et sur lesquelles nous reviendrons, mais en un autre endroit, parce qu'elles ne se rattachent que par un lien très faible à l'idée centrale[7]. Relevons pourtant ici un passage. Wilhelm raconte à la femme qui les a recueillis, lui et son frère, leur

1. Hoffmann, II, 239. — 2. *Ibid.*, II, 267. — 3. *Ibid.*, III, 7 et suiv. — 4. Hauff [*Werke*, hrsg. v. Bölsche], I, 94 et suiv.

5. Quand on prononce devant Ignaz Denner le nom de Dieu, « ein rascher, funkelnder Blitz fuhr aus den Augen des Fremden » ; cf. Hebbel, dans la même circonstance : « eine unheimliche Gluth flammte in seinen Augen ».

6. Bw. I, 173. — 7. *Einsame Kinder*, p. 88 ; 63 ; 80 ; 73.

histoire que la femme écoute jusqu'au bout sans l'interrompre. Elle avait raison, dit Hebbel, car la vie est une fresque sans harmonie quand on n'en examine que les détails ; on la comprend seulement lorsqu'on en embrasse l'ensemble. Il est facile de porter un jugement extrême sur l'homme lorsqu'on le considère comme le produit du moment présent. Mais tout se tient dans l'âme d'un homme ; elle a ses saisons comme la nature où la nudité, la tristesse, la mort apparente de l'hiver préparent la floraison du printemps. « Et ce qui est vrai de la vie est vrai aussi de chacun de ses instants, car ceux-ci sont à leur tour le résultat d'une longue chaîne de moments plus ou moins importants et forment un tout. Une action digne de ce nom est le berceau ou la tombe d'une période de notre vie morale[1]. » Nous voyons apparaître ici cette conception d'un rigoureux déterminisme psychologique à laquelle Hebbel restera fidèle dans tous ses drames. Elle avait d'ailleurs son origine dans un trait profond de son caractère : « Je considère et traite les hommes, écrit-il beaucoup plus tard, à peu près comme des personnages dramatiques et, quoi qu'ils puissent me dire, je songe aussi peu à les amener à d'autres opinions qu'à modifier le caractère de Lear, d'Hamlet ou d'Othello. Cette attitude masque naturellement le plaisir que j'éprouve à suivre avec une satisfaction d'artiste le libre développement d'une individualité et à épier son devenir[2]. » Ce penchant, dit-il, était déjà visible chez lui pendant son séjour à Munich ; il est en réalité beaucoup plus ancien et il apparaît déjà dans les nouvelles écrites à Wesselburen. Dans le *Maler* et la *Kaüberbraut* il y a des études de caractères ; Hebbel essaie de montrer comment des états d'âme s'enchaînent. L'effort est le même dans les *einsame Kinder*, qui ne sont essentiellement que la description de la crise morale où une individualité prend pour la première fois conscience d'elle-même. Hebbel est psychologue par nature, mais il est juste de remarquer que cette disposition a été encouragée en lui par la lecture de Hoffmann. Il admire dans les *Elixiere des Teufels* la conséquence, la logique avec laquelle la situation, le caractère posés au début sont développés[3]. Hoffmann nous apparaît à ce moment comme le maître auquel Hebbel est redevable d'un nombre considérable d'idées, d'inspirations et de procédés qui entreront plus tard comme éléments dans sa personnalité définitive d'écrivain.

1. *Einsame Kinder*, p. 76-77. — 2. Bw. V, 46. — 3. Tag. II, 2425.

CHAPITRE VI

LES PREMIERS ESSAIS DRAMATIQUES

I

Nous savons, par Hebbel lui-même, qu'entre neuf et treize ans il ne commit pas moins de trois essais dramatiques : *Graf Reutlinger*, *Julius Cäsar* et *der Räuberhauptmann Evolia*; ce dernier, où tous les camarades de Hebbel avaient voulu voir figurer leurs noms, fut finalement jeté au feu par la mère du jeune poète[1]. Nous arrivons ainsi au premier fragment qui nous ait été conservé : *Mirandola*, dont R. M. Werner, pour des raisons d'influence que nous verrons plus loin, fixe la date vers 1830[2]. Le manuscrit a été retrouvé dans les archives du bailliage, parmi des papiers d'affaires et des actes officiels rédigés par Hebbel en sa qualité de secrétaire. Dans un fragment autobiographique il mentionne en effet des manuscrits qu'il cacha dans les archives de Mohr, « pour étonner la postérité[3] » : enfantillage et présomption. Sauf ce passage, on ne trouverait pas d'ailleurs dans ses œuvres, dans ses lettres et dans son Journal une seule phrase qui puisse faire soupçonner l'existence de cette œuvre de jeunesse[4].

II

Hebbel ne semble avoir écrit de *Mirandola* que les deux premiers actes et le commencement du troisième; c'est du moins, avec un

1. Bw. VIII, 18; Tag. I, 212; 214; Kuh, I, 52. — 2. W. V, *Introd.* XV. — 3. W. VIII, 397.

4. L'avait-il complètement oubliée lorsqu'il écrivait en 1843, après avoir mis à part : *Graf Reutlinger*, *Julius Cäsar* et *der Räuberhauptmann Evolia* : « Vor der *Judith* habe ich nie eine dramatische Zeile geschrieben und kaum an eine dramatische Composition gedacht » ? [Bw. VIII, 18.]

plan du premier acte et deux courts fragments, tout ce qui nous en reste[1]. Un jeune seigneur italien, Mirandola, aime follement une jeune fille, Flamina, et en est follement aimé; rien ne s'oppose à leur mariage lorsque Mirandola est brusquement rappelé auprès de son père mourant. Il laisse sa fiancée sous la protection de son ami Gomatzina, qui est arrivé à point. Gomatzina a sauvé autrefois la vie de Mirandola attaqué par des brigands et depuis lors une fougueuse amitié les unit. Malheureusement Gomatzina brûle, dès le premier instant où il voit Flamina, d'un amour qui égale celui de Mirandola; il combat avec horreur et désespoir cette passion, mais Gonsula, l'aumônier du château, qui a pénétré son secret, vient lui insinuer et plus tard lui prouver par une fausse lettre que Flamina et Mirandola seraient au fond bien aises d'être débarrassés l'un de l'autre; avec un peu d'adresse il serait facile à Gomatzina d'épouser Flamina à qui il n'est pas indifférent. Le perfide Gonsula, en racontant cette série d'affreux mensonges, cherche à perdre Gomatzina dont le père l'a autrefois cruellement offensé. Il semble qu'il dût arriver à ses fins, car nous voyons par un fragment que Mirandola, trahi ou se croyant trahi par sa fiancée, se fait brigand; nous n'en savons pas plus long sur la destinée finale de tous les personnages[2].

Le nom même de Mirandola semble emprunté à Schiller[3] et Schiller est en effet dans tout le fragment le principal modèle de Hebbel. Par des témoignages il est vrai très postérieurs nous savons que dans sa jeunesse il plaçait Schiller au-dessus de tous les autres écrivains et a subi son influence prédominante[4]. Dans ses lettres de Wesselburen on trouve des citations ou des réminiscences de Schiller; lorsqu'un de ses amis lui envoie une édition de cet auteur, Hebbel l'assure qu'aucun cadeau ne pouvait rappeler plus souvent à son souvenir leur amitié[5]. Ce sont surtout les premiers drames de Schiller : *die Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Don Carlos*, qui l'enthousiasment, parce qu'il y sent, comme en lui-même, l'impétuosité de la jeunesse. Il partage la prédilection de Schiller pour les brigands; un de ses très précoces essais avait pour héros un chef de bande et parmi ses nouvelles de Wesselburen figure, comme nous l'avons vu, une *Räuberbraut*[6]. Mirandola est un nouveau Carl Moor; comme son prédécesseur d'horribles machinations, de fausses lettres, des calomnies atroces l'ont séparé à jamais de ceux qui lui étaient chers; sa confiance a été trahie par ceux en qui il avait une foi aveugle; l'idéal sous ses formes les plus sacrées, l'amour, l'amitié (comme pour Carl Moor l'affection paternelle et fraternelle), se révèle à lui comme une lamentable tromperie; il conçoit contre

1. W. V, 3-30; 327-335.

2. Voir dans Scheunert : *der junge Hebbel* (p. 256-263), quelques hypothèses sur le dénouement de *Mirandola*. Mais n'est-il pas oiseux d'essayer de préciser ce qui dans l'esprit de Hebbel lui-même est probablement resté dans le vague?

3. *Don Carlos* : I, 4, v. 553 : zwei edle Hauser in Mirandola. — 4. Bw. VI, 35 (mai 1857); Tag. IV, 5765 (novembre 1859). — 5. Bw. I, 21. — 6. Dans cette nouvelle Gustav devient, comme Moor et Mirandola, un brigand par désespoir d'avoir perdu celle qu'il aimait.

le genre humain, sur le compte duquel il s'est si cruellement mépris, une haine effroyable et jure de l'exterminer ou tout au moins de lui faire le plus de mal possible; dans ce but il devient un brigand [1]. Gomatzina joue le rôle de Franz Moor, avec cette différence qu'il est à l'origine une nature noble et généreuse.

Quant à Gonsula, il y a déjà dans les *Räuber* un personnage épisodique qui lui ressemble : le prêtre qui vient exhorter Carl Moor et sa bande à se rendre; Gomatzina déclame contre l'hypocrisie des gens d'Église à peu près comme le fait Carl Moor [2]. Mais ce type de prêtre fourbe et hypocrite se retrouve souvent dans la littérature allemande de la fin du XVIIIe siècle : Domingo dans *Don Carlos* [la première scène de ce drame peut être rapprochée de l'entretien de Gonsula et de Gomatzina]; le patriarche dans *Nathan der Weise*, et dans *Abällino* l'abbé Tolomeo, qui lui aussi s'entend à contrefaire les écritures; dans les romans si nombreux à la fin du XVIIIe siècle dont les héros sont des brigands, dans Spiess, dans Vulpius, dans Cramer, le costume ecclésiastique couvre des imposteurs [3]. Ce dernier genre de littérature était assez répandu dans les provinces allemandes au commencement du XIXe siècle pour n'être certainement pas resté inconnu de Hebbel. Chez Dethlefsen il avait lu *Abällino* et en avait conservé une assez forte impression pour s'en souvenir encore à la fin de sa vie [4]; le « grand bandit », le bandit vertueux est d'ailleurs de la lignée de Carl Moor. Quant à Lessing, Hebbel note son « influence » dans un fragment autobiographique parmi les « stations poétiques » de sa jeunesse et peut-être un passage de la *Schauspielerin* où Edmond raconte qu'il a appris à lire dans *Emilia Galotti*, se rapporte-t-il à un souvenir personnel de Hebbel [5]. Enfin il n'est pas jusqu'au Jago de Shakespeare qui, selon la remarque de R. M. Werner, ne puisse avoir fourni quelques traits au personnage de Gonsula. Hebbel a lu en effet Shakespeare à Wesselburen; Kuh mentionne une représentation du *Roi Lear* par le théâtre d'amateurs que dirigeait Hebbel dans son village [6].

Quant au style de *Mirandola*, c'est tout à fait celui des drames de la jeunesse de Schiller [avec çà et là quelques traces de l'influence de Lessing [7]], mais Hebbel en a encore outré la « génialité ». C'est un

1. Cf. la parenté d'idées et souvent d'expressions entre les paroles de Mirandola [W, V, 29-30] et celles de Carl Moor, *Räuber*, I, 2 : Menschen, Menschen, falsche heuchlerische Krokodilblut,... jusqu'à la fin; de même la chanson de Remigi et Mirandola [W, V, 30] et celle des brigands, *Räuber*, IV, 5, et le récit de Schufterle, *Ibid.*, II, 3.

2. W, V, 24, et *Räuber*, II, 3 : Hört ihr's wohl? u. s. w. Gonsula prétend avoir ramassé une lettre perdue par Mirandola; cf. dans *Kabale und Liebe* la lettre que laisse tomber le maréchal de la cour.

3. Cf. Müller-Fraureuth : *die Ritter- und Räuberromane in Deutschland am Ende des XVIII Jahrhunderts*. — 4. Tag, IV, 6178. — 5. W, VIII, 393; V, 155. A rapprocher le songe de Flamina et celui de Sara Sampson, qui annoncent le dénouement.

6. Kuh, I, 98.

7. Sur l'influence de Schiller au point de vue du style, cf. Fries, *Vergler-*

style tout en interrogations, en suspensions et surtout en exclamations. Les personnages sont à peu près incapables d'exprimer une idée avec calme et avec logique, et de laisser parler leur interlocuteur sans l'interrompre; il faut qu'à chaque instant, et, semble-t-il, au moment où la nécessité s'en fait le moins sentir, ils donnent libre cours à leurs sentiments; la forme sous laquelle ils les expriment est encore plus impétueuse et désordonnée que les sentiments eux-mêmes. Sous le coup de l'émotion qui ne leur permet que des paroles entrecoupées et leur fait trouver difficilement le terme propre, ils répètent deux ou trois fois le même mot ou la même phrase, comme s'ils ne pouvaient que balbutier et bégayer. Ils invoquent abondamment le ciel, la terre, l'enfer, Dieu, les anges, l'éternité et la félicité céleste, selon le style de l'époque. Lorsqu'ils recouvrent quelque sang froid, c'est pour se lancer dans une dissertation sur un sujet quelconque avec un enthousiasme intarissable. Flamina disserte sur l'amour et sur les rêves, Mirandola sur l'amour, sur l'amitié et sur la malédiction d'un père[1], Gomatzina sur l'autre monde, sur les mauvais prêtres et sur la philosophie; ils imitent, sans cependant les égaler, Carl et Franz Moor. Leurs propos sont une série d'images purement verbales et que l'imagination est incapable de réaliser. Flamina est décrite comme ayant dans les yeux l'azur du ciel, des roses fraîchement écloses sur les joues et la pourpre de l'aurore sur ses lèvres; le cœur est une harpe; l'âme tantôt un séraphin ailé et tantôt une horloge dont le mécanisme est dérangé, Gomatzina craint de troubler le repos d'une âme pure, de jeter une torche enflammée dans la hutte de l'innocence; Mirandola, qui vient d'apprendre que son père est à l'agonie et qui demande à grands cris des chevaux, trouve le temps et la présence d'esprit de résumer ainsi sa situation : « Le ciel s'ouvrait devant moi et m'offrait des fleurs et des fruits, mais voici le bruissement de l'aile sombre de la mort; son souffle empesté et glacé fait périr les belles fleurs; les fruits délicieux tombent et pourrissent;... des chevaux! des chevaux![2] ».

L'esprit de la fin du XVIIIe siècle anime la pièce. Mirandola et Gomatzina ont le culte passionné de l'amitié. Comme le faisaient les membres du *Hainbund* et selon le cérémonial de l'époque, ils se sont rendus un matin, au lever du soleil, en rase campagne et là, sous la voûte du ciel, ayant pour témoin seulement l'alouette, ils se sont juré une affection éternelle. Souvent depuis lors ils ont erré

chende Studien zu Hebbels Fragmenten (Berliner Beiträge zur german. und roman. Philologie, XXIVe, p. 2-7; 22-26; sur l'influence de Lessing, *Ibid.*, p. 16-17; 24-25.

1. Ce dernier thème est déjà effleuré dans les *Räuber* : II, 2; le vieux Moor se reproche d'avoir par sa malédiction paternelle causé la mort de son fils. Cf. Hebbel : W. IX, 6 : Du weisst vielleicht nicht was ein Vaterfluch ist...

2. W. V, 13, l. 17-22; entre autres images cf. W. V, 6, l. 10, 7, l. 23; 10, l. 4 10-11; 13, l. 17, 24; 14-15; 18, l. 8-10, 25; 20, l. 2, 15-17; etc. Dans les *Räuber*, la plus belle accumulation est II, 1, le monologue de Franz Moor; : « Zorn?... Sorge?... Gram?... » u. s. w.

ensemble à travers les champs et les prairies; leur cœur s'élevait vers le ciel pendant qu'ils contemplaient les aspects les plus charmants ou les plus grandioses de la nature et il leur a semblé alors vider à grands traits la coupe débordante de la joie. A tout instant ils s'embrassent en versant des larmes de tendresse et de bonheur. Dans une semblable amitié Mirandola a puisé la conviction que l'homme est un Dieu; sur le beau visage de Gomatzina brillait la plus pure philanthropie[1]. C'est le cœur et non pas la raison qui révèle à l'homme le secret de sa propre nature et de l'univers. L'œuvre de la raison, la philosophie, n'est qu'un chaos, un habit dont chaque fou revêt les produits informes de son intelligence. Il y a autant de philosophies que de philosophes; tous se contredisent; aucun ne sait ce que c'est que l'homme, où il se trouve, d'où il vient et chacun croit cependant posséder la vérité[2].

Mais l'amitié elle-même n'est rien auprès de l'amour; Mirandola en a fait l'expérience. La vie humaine n'atteint son plein épanouissement que dans l'amour. Lorsque Mirandola serra pour la première fois Flamina dans ses bras, il lui sembla goûter en un seul instant les félicités d'un paradis éternel. L'amour rétablit dans le cœur de l'homme l'harmonie détruite par la brutalité et la bassesse de l'existence; il est la marque infaillible d'une noble âme, car seul un homme vertueux peut prétendre le ressentir. L'amour ne connaît pas de mesure et ce serait un crime que de vouloir lui imposer des limites; lorsque brille l'amour, la partie immortelle de nous-mêmes cherche à s'envoler vers le ciel sur les ailes d'un séraphin, comme le prisonnier essaie de s'évader de son cachot lorsqu'il voit la lumière. On ne doit pas résister à l'amour; il est légitime : « S'il n'est pas permis d'aimer Flamina, il n'est pas permis non plus d'aimer les anges; sinon pourquoi Dieu a-t-il créé Flamina? ou pourquoi m'a-t-il donné un cœur sensible? » Par l'amour seulement l'homme atteint au comble du bonheur et de la perfection; l'amour seul met au jour ce qu'il y a de meilleur en nous. Ceux qui n'ont pas encore aimé nomment l'amour une folie; mais cette folie, si c'en est une, est préférable à la sagesse. D'ailleurs ceux qui condamnent l'amour comme Gomatzina sont immédiatement vaincus par lui lorsqu'il tourne contre eux ses armes; à peine Gomatzina a-t-il vu Flamina qu'il se sent comme entraîné et emporté par un torrent furieux[3].

Cette toute-puissance de l'amour est son caractère essentiel, le seul qui se retrouve chez tous les individus. Car, tandis que Mirandola et Flamina ne voient pour l'homme dans l'amour, selon l'expérience qu'ils en ont faite, que la source d'une vertu et d'une félicité incomparables, Gomatzina y découvre dès le premier instant l'origine de sa perversité et de sa damnation éternelle. Cette passion qui s'empare irrésistiblement de lui est en effet coupable dans son essence, car elle ne tend à rien moins qu'à s'approprier de gré ou de force la fiancée de son ami. « Non, ce n'est pas de l'amitié; c'est

1. W. V, 6; 9-10. — 2. W. V, 332-333. — 3. W. V, 7; 10-12, 14-15; 18.

plus que de l'amitié, et si j'ose être ici plus qu'un ami... grand Dieu!... je deviens un démon. » Ainsi parle Gomatzina dès qu'il a vu Flamina[1]. Cet amour détruit son être, empoisonne les sources de son existence; il a perdu à jamais le repos et la joie de vivre; lorsqu'il voit ensemble Mirandola et Flamina, il éprouve les mêmes tortures que les damnés contemplant les délices des bienheureux[2]. Il était vertueux; il devient un misérable; il prête l'oreille aux conseils diaboliques de Gonsula; il trahit son ami; pour posséder Flamina il se sent capable de tous les crimes; toute distinction s'efface pour lui entre le bien et le mal; comme il le répète en maint endroit, il n'est plus qu'un démon qui veut séduire un ange. Aussi ne se fait-il pas d'illusions sur le sort qui l'attend : l'enfer sur cette terre et l'enfer dans l'autre monde[3]. Et Mirandola lui aussi est finalement réduit à la même extrémité; lorsqu'il voit que les deux pôles de son existence, l'amour et l'amitié ne sont qu'illusion et trahison, il désespère de la vertu et dans sa rage décide de devenir un démon si effroyable que l'enfer tremblera en s'ouvrant pour le recevoir[4].

Faut-il donc condamner la passion et l'homme ne doit-il suivre que la voix de sa raison, non la voix de son cœur? Telle n'aurait pas été la conclusion de Hebbel; nous pouvons l'affirmer sans connaître le dénouement de sa pièce. La raison de l'homme est impuissante à le conduire; s'il peut approcher de l'idéal, réaliser la plus grande somme possible de bien, c'est seulement lorsqu'une noble passion enflamme une noble âme. Mais, même dans ce cas, les forces de l'homme sont encore bien limitées; dans le monde règne une puissance, qu'on l'appelle Dieu ou le destin, entre les mains de laquelle nous ne sommes que des jouets. Cette puissance suscite les événements ou les circonstances qui déterminent notre sort. Les circonstances font que l'amour de Mirandola et de Flamina est légitime, donc heureux et vertueux; elles font que l'amour de Gomatzina est illicite, donc néfaste et criminel. Le spectacle du monde n'est pas consolant; on ne voit pas que la vertu y soit récompensée. En quoi Mirandola et Flamina ont-ils mérité la déplorable destinée que laissent supposer les deux premiers actes? En quoi Gomatzina lui-même a-t-il mérité la sienne? Il a eu tort de céder à la passion ou de ne pas s'enfuir dès qu'il l'a sentie s'éveiller en lui. Mais le pouvait-il? Il semble qu'il soit, comme Mirandola et Flamina, la victime inconsciente d'un complot ourdi par la fatalité : celle-ci agit selon un plan arrêté en haut lieu. Au moment de se rendre auprès de Mirandola, au moment de pénétrer dans la maison de Flamina,

1. W. V, 14-15.

2. W. V, 19-20 : « Einst war mein Leben eine reizende Au, mit Frühlingsblumen besäet. Aber diese Blumen sind versengt und die frohliche Au ist umgewandelt in eine unermessliche Leere und jenseits dieser Leere ist hollische Nacht! »

3. W. V, 20 : « Die Hölle war mein Theil! Ja, mein ewiges Theil! »; 25 : « Treubruch... die Verdamnis aller Verdammten ist sein Lohn... Hor'es, Gomatzina, und zittere... auch dein Lohn! »

4. W. V, 29-30.

un pressentiment, « une crainte inexplicable », fait hésiter Gomatzina. Un rêve laisse entrevoir à Flamina une partie de la catastrophe finale; la passion de Gomatzina naît si brusquement, d'une façon si foudroyante que l'on soupçonne une intervention occulte[1].

L'homme est, sans le savoir, dirigé plus qu'il ne se dirige; s'il se révolte contre l'ordre pour lui incompréhensible de l'univers, s'il prétend, par ses propres forces et de sa propre initiative, venger la vertu outragée, se faire justice, prendre sa revanche des torts subis par son innocence, sa présomption constitue un crime et est sévèrement punie. L'expiation devait certainement atteindre le brigand Mirandola, et, quoique nous ne connaissions pas dans les détails sa destinée finale, il devait arriver à la même conclusion que Carl Moor : « Ah! misérable fou qui me suis imaginé embellir le monde par des atrocités et rétablir les lois par la licence! J'appelais cela la vengeance et le droit.... J'osais vouloir. ô Providence, rendre le fil à ton glaive émoussé et remédier à ta partialité,... mais.... ô puérile vanité.... Grâce, grâce pour cet enfant qui a voulu devancer ton action,...à toi seule appartient la vengeance; tu n'as pas besoin de la main de l'homme[2]. » Volontairement ou non, Mirandola devait, comme Carl Moor, « satisfaire les lois outragées... et manifester devant toute l'humanité leur majesté indestructible », en payant de sa vie son arrogance. Franz Moor en mourant confesse que les peines éternelles dont il s'est longtemps moqué sont le châtiment du scélérat; de même Gomatzina ne doute pas qu'au-dessus de l'univers ne trône un juge éternel qui punit impitoyablement la plus petite faute[3]. Il se peut que le mal triomphe en ce monde ou du moins notre faible intelligence, incapable de percer les desseins de la sagesse divine, est entraînée à le croire, mais nous devons attendre avec une confiance inébranlable la victoire finale du bien, sur cette terre ou dans l'au-delà, peu importe, et malheur à ceux que cette foi ne soutiendra pas dans leurs épreuves.

III

Le *Vatermord*[4] est une brève esquisse dramatique qui parut en mars 1832 dans le *Dithmarscher und Eiderstedter Bote*. Fernando, un forestier dont les malversations sont près d'être découvertes, songe à se brûler la cervelle; un inconnu vient l'en détourner; il le tue dans un accès de fureur; mais sa mère reconnaît dans la victime le comte Arendel, par lequel elle fut autrefois séduite et qui est le père de Fernando; ce dernier se suicide et sa mère se jette dans le torrent le plus proche.

1. W. V, 4; 14; 16; un rêve semblable dans Hoffmann, *Elixiere des Teufels*. — 2. *Räuber*, fin. — 3. W. V, 20 : « Eine Thräne der Unschuld, gelegt in die Wagschaale des ewigen Richters, und Millionen Welten wiegten sie nicht auf! Himmel und Erde verwischen nicht das kleinste Brandmal der Schuld! » — 4. W. V, 31-35.

Ces événements tragiques se déroulent en quelques minutes au milieu d'une nuit profonde, dans une épaisse forêt, près d'un tertre funéraire que surmonte une croix de bois et d'un torrent qui gronde furieusement. Hebbel a accumulé tout ce que l'imagination d'un jeune poète peut inventer pour faire frissonner le lecteur. Il avait même songé à un accompagnement musical : des accords funèbres devaient annoncer l'entrée en scène de Fernando, tandis qu'à la fin, lorsque tous les acteurs sont morts, la mélodie devait exprimer « l'apaisement ». Dans ses drames comme dans ses nouvelles Hebbel est à cette époque un amateur d'émotions fortes sans être très scrupuleux sur les moyens qui les provoquent. Son style s'inspire des mêmes principes; il n'est pas d'un pathétique de meilleur aloi dans le *Vatermord* que dans *Mirandola*[1]. On croirait que Hebbel s'inspire des *Schicksalstragödien* de l'époque. On trouve dans K. W. Contessa [que Hebbel lut dès 1827] quelques petites esquisses dramatiques dans le genre du *Vatermord*; dans *Raimund*, un père dont la conscience est chargée d'un crime déjà ancien tue sa fille lorsqu'il croit voir apparaître le vengeur, et l'accès de délire dans lequel il commet ce second meurtre rappelle assez celui dans lequel Fernando décharge son pistolet sur le comte Arendel[2]. Dans le *Todesengel*, une nouvelle de Contessa qui, nous le verrons, a influé sur une nouvelle postérieure de Hebbel, le crime d'un père retombe sur la tête de son enfant, et une vieille femme, à demi sorcière, chante quelques vers qui pourraient servir d'épigraphe au *Vatermord*, sur l'infaillibilité de la justice divine[3].

Plus clairement encore que dans *Mirandola*, cette idée se fait jour dans le *Vatermord*. Si le comte Arendel périt de la main de son fils, c'est par une juste punition d'une faute que le temps n'a pu effacer : il a séduit autrefois Isabelle et l'a abandonnée avec son enfant. Ce n'est pas mon père que j'ai tué, dit Fernando, c'est le séducteur de ma mère. Et il ajoute, comme seconde excuse : ce n'est pas mon père, c'est mon bourreau, celui qui m'a stigmatisé dans le sein de ma mère. Il est dit en effet que Fernando, après avoir longtemps mené une vie irréprochable, a été soudain, dans les derniers mois, la proie d'une passion irrésistible pour le jeu, qui l'a entraîné à des malversations et l'a finalement acculé au suicide. Lorsqu'il paraît sur la scène, le pistolet à la main, il n'a plus le complet usage de sa raison et se figure être poursuivi par un ennemi diabolique; il croit reconnaître cet ennemi dans le comte Arendel et l'abat sans savoir encore qu'il est son père. Mais on peut

1. Quelques exemples de métaphores dans la première scène : [der Sohn verlässt seine Mutter] wie der Pfeil den Bogen welcher ihm die Kraft verleiht! ... der Uhu ist's der liebaugelt mit der Mitternacht... der Schmerz entsaugt der Seele ihren Muth wie der Vampyr dem Leibe das Blut... die Kraft vergeht im Unglück wie der Diamant im Feuer... u. s. w. C'est une mère angoissée qui parle. W. V, 31-32.

2. K. W. Salice-Contessa, *Sämtl. Schriften*, hrsg. v. Houwald, 1826 ; IV, 59-86; cf. *ibid.*, IV, 128 et suiv. ; *Lebensharmonie*. — 3. *Ibid.*, V, 1-77 : « Am Himmel stehen zwei Augen, Die sehen alles klar; Es kommt ein lichter Morgen Und was die Nacht verborgen, Es kommt ein lichter Morgen, Wird alles offenbar ».

admettre, et Fernando semble ensuite persuadé, que cette illusion n'était pas trompeuse; la passion du jeu chez Fernando est comparable à la fureur fratricide de don Manuel et de don César dans la *Braut von Messina*; c'est le résultat symbolique d'une naissance coupable : le ciel frappe le père dans son fils avant de le frapper par son fils. Mais le destin d'Oreste atteint Fernando; il s'aperçoit que le parricide, même considéré comme une juste vengeance, n'en est pas moins un crime. Il en voit la preuve dans l'attitude de sa mère qui pardonne à son séducteur mourant. « Mère, s'écrie-t-il, je suis un parricide dès l'instant où tu lui pardonnes. » Son action, louable sous un point de vue, est condamnable sous un autre, et il est dans l'ordre qu'il se tue, ne fût-ce que pour ce seul motif.

Un moine, qui joue le rôle du chœur, dégage la morale de l'histoire : « Seigneur, je t'adore dans la poussière, mais mon œil est trop faible pour suivre le fil de ta sagesse qui réunit les bonnes et les mauvaises actions des hommes comme des perles qui seraient des gouttes de sang. Je ne sens qu'une chose : fier et libre comme l'aigle, l'homme s'élance vers la source de toute lumière, mais malheur à lui si son vol ne le porte pas vers le bien. N'eût-il qu'un instant de défaillance..... là-bas, au loin, est l'expiation, un archer vigoureux; lorsqu'il lui plaît, elle lance le trait qui jamais ne manque son but et laisse une blessure éternelle. » Comme le proclame le chœur dans la *Braut von Messina*, les dieux existent et nous sentons autour de nous leur présence terrible; ils voient tout, ils enchaînent entre eux les événements éloignés et ils regardent germer dans l'avenir les semences tardives. « La trace de nos actions disparaît facilement de ce monde qu'éclaire le soleil,... mais rien n'est perdu, rien n'est effacé de ce que les heures pendant leur cours mystérieux déposent dans le sein obscur et fécond de la destinée... tout est fruit et tout est semence. » C'est ce que doit apprendre au prix de sa vie le comte Arendel et, quant à Fernando, on peut dire ce que le chœur dit d'Oreste : Les Furies perfides ont su tromper son cœur en lui apparaissant sous les traits sacrés de la justice, mais dès qu'il a accompli l'œuvre de vengeance, elles reprennent leur véritable forme et le poursuivent impitoyablement. Car l'homme peut souffrir et périr sans que nous en comprenions la cause, mais la justice divine subsiste immuable [1].

1. Sur quelques influences de Schiller dans le *Vatermord*, cf. Fries, *op. cit.*, 7-8.

CHAPITRE VII

PREMIERS APERÇUS SUR LE MONDE ET LA VIE

Nous avons examiné les poésies, les nouvelles et les drames dont nous avons parlé jusqu'ici, plutôt d'un point de vue littéraire, en appréciant Hebbel surtout comme poète et comme écrivain. Il nous reste à les considérer sous le rapport des idées que ces premières œuvres contiennent ; quelle conception Hebbel se faisait-il à Wesselburen du monde et de la vie ? A cette occasion nous aurons à tenir compte de quelques fragments en prose[1] et de quelques poésies que nous n'avions pas encore mentionnés.

I

Hebbel a commencé par être chrétien et il a puisé son christianisme dans la Bible, qu'il savait, comme nous l'avons vu, presque par cœur. Dans la Bible même, l'Ancien Testament a produit plus d'impression sur son esprit que le Nouveau ; le Dieu chrétien est essentiellement pour lui le Jéhovah hébraïque, mystérieux et terrible, despote qui exerce une justice impitoyable et sous le souffle duquel l'homme n'est qu'un grain de sable dans la tempête. Le catéchisme de Luther le confirma dans cette conception de la divinité et, lorsque Dieu parla pour la première fois à son cœur, ce fut au milieu d'un orage épouvantable, comme il parut autrefois sur le Sinaï au milieu du tonnerre et des éclairs. De la religion Hebbel retint surtout que le Seigneur est le justicier irrité de l'incorrigible perversité humaine. Cette idée subsiste longtemps au fond de son esprit, comme nous aurons l'occasion de le voir, mais le souvenir

1. On les trouve dans l'édition de R. M. Werner : W. IX, 1-16.

de son origine se perdit. Les premières productions de Hebbel, poésies, nouvelles et drames, nous montrent en effet qu'entre 1830 et 1835, son christianisme s'est à peu près évanoui, en tant que religion révélée.

Ce n'est pas qu'on ne trouve dans les poésies de Hebbel des pièces d'inspiration nettement chrétienne[1], et dans le *Vatermord* c'est un moine qui énonce la morale du drame. Mais cette morale n'a rien de spécifiquement chrétien et, dans les poésies lyriques, Hebbel n'emploie le christianisme que comme un élément poétique ou comme partie intégrante de légendes ou de souvenirs d'enfance; de même à la fin des *einsame Kinder*, qui s'adressent à de jeunes lecteurs, résonnent tout naturellement les cloches de Noël. Mais Hebbel n'est pas plus chrétien que Schiller, Uhland et Heine ne sont catholiques parce qu'ils ont écrit *der Gang nach dem Eisenhammer*, *Sankt Georgs Ritter* et *die Wallfahrt nach Kevlaar*. En de très nombreux endroits, Hebbel, sans emprunter des motifs au christianisme, use de sa terminologie : il parle de l'enfer, du paradis, des palmes des bienheureux, de la mère du Sauveur, des anges, des séraphins ailés, du diable, de Satan et de l'enfant Jésus; il est question de la création et du jugement dernier; l'homme est né de la poussière; Dieu apparaît comme le Père céleste. Mais il en est de même dans Schiller ou dans Hölty et tout ce vocabulaire chrétien n'a pas plus de valeur et de signification que le vocabulaire mythologique avec lequel il alterne jusque dans la même pièce[2]. En résumé Hebbel n'assigne pas au christianisme une place à part parmi les autres croyances religieuses ou morales de l'humanité. Il cite le Christ comme un exemple mémorable de vertu opprimée et triomphante, mais en le considérant comme un homme, car il le fait figurer entre un païen et un hérétique, entre Socrate et Jean Huss[3].

II

Nous avons déjà mentionné, à propos des premières poésies de Hebbel, de *Mirandola* et du *Vatermord*, l'influence de Schiller. Cette influence n'a pas été seulement littéraire mais encore philosophique. Les idées de Hebbel sur la nature et la destinée de l'homme ont déjà pour une bonne part trouvé leur expression dans les poésies de

1. Par exemple : W. VII, 66 : *das Kind*; 71 : *das Kind*; 72 : *der Tanz*; 78 : *die Weihnachtsgabe*; 122 : *das Abendmahl des Herrn*; VI, 203 : *Süsse Täuschung*.

2. Ainsi W. VII, 36 : *Liebe*; v. 7 : Titons hehre Geliebte; v. 32 : zu dem Throne Jehovahs auf; cf. Schiller, *Amalia*, v. 1 : Engel voll Walhallas Wonne. Hebbel semble avoir emprunté ses connaissances mythologiques principalement à Schiller; elles ne sont pas sans lacunes : W. VII, 34, *Herakles' Tod* : v. 9 : la forme : *Joris* est employée comme nominatif; v. 11, le même dieu s'appelle *Zeus*.

3. W. VII, 14 : *an die Tugend*, v. 9-16; W. VII, 18 : *der Quell*; on ne sait si le lieu de délices en question est le Paradis ou les Champs Elysées; cf. Schiller : *Elysium*; W. VII, 22 : *Elegie am Grabe eines Jünglings* : mélange de dogmes chrétiens et de morale laïque.

Schiller et il suffira de renvoyer chaque fois aux passages correspondants.

L'homme est le chef-d'œuvre du Créateur. Il est le temple de la divinité; il porte l'empreinte de la beauté et de la perfection; il en est le reflet. Dieu lui a donné une force infinie : la volonté morale grâce à laquelle il peut secouer l'esclavage de ses passions et de ses instincts et rester froid à l'appel des sirènes. La liberté appartient à l'homme par un privilège de sa nature; c'est la seule différence entre lui et les autres créatures; il ne lui est jamais permis d'y renoncer complètement; le scélérat lui-même ne peut pas se défendre d'accomplir parfois une noble action[1]. La destinée de l'homme, le but de son existence terrestre, est d'établir l'harmonie entre son inclination et son devoir, de réaliser l'identité de sa volonté et de la loi[2]. En cela consiste la vertu. La vertu ainsi définie égale l'homme à Dieu; elle rend son être immortel; elle l'affranchit de la servitude terrestre; elle lui fait goûter une joie divine; elle lui donne la force de supporter avec une énergie surhumaine les maux les plus affreux, de triompher de tous les obstacles, d'affronter d'une âme tranquille les tortures de la croix et les flammes du bûcher[3]. L'homme libre, l'homme moral, a pour loi sa volonté qu'aucune mort ne peut anéantir; la loi n'est pesante qu'à ceux qui sont esclaves de leurs sens; elle est une guirlande de roses à ceux qui se sont élevés dans le royaume de l'idéal[4].

Sans doute ce royaume n'est pas de ce monde. Sur cette terre la vertu est toujours méconnue, opprimée, persécutée[5]. Mais elle est finalement toujours triomphante. Le vice peut sembler l'emporter un moment, mais le sage puise dans ses souffrances une volupté inconnue aux autres hommes et sa foi en la victoire définitive le préserve du désespoir. Son âme jouit d'une tranquillité inaltérable et renonce volontiers à l'éclat trompeur des vanités humaines[6]. La mort le délivre de ses contempteurs et de ses bourreaux; dans l'au-delà il reçoit sa récompense. Hercule est accueilli en vainqueur par les dieux; les anges saluent de leurs chants la venue du juste et le Seigneur dépose sur sa tête la couronne de palmes du martyre[7]. Car nous devons vivre dans cette croyance inébranlable qu'au dessus des étoiles trône un juge au regard duquel rien n'échappe[8];

1. W. VII, 39 : Mensch! O hoher Name...; W. IX, 6 : ich kann nur keinen Menschen... — 2. W. IX, 4-5 : Bestimmung des Menschen?...

3. W. VII, 14 : *an die Tugend*; W. VII, 7 : v. 105-110; La nouvelle : *die einsamen Kinder* est destinée à illustrer cette doctrine. Cf. la conclusion, p. 88 : « Das Gemüth gab sich kund in der Erhebung zum Zeitpunkte geistiger Freiheit »; p. 90 : « Wilhelm ward sich der Kraft bewusst die in jedem Menschen lebt, der Kraft, dem Bösen widerstehen zu können sobald man nur ernstlich will » [souligné dans le texte].

4. Cf. Schiller : *Die Künstler*, début; *die Macht des Gesanges*, 4e strophe; *das Ideal und das Leben*; *der Genius*, v. 45-54; *die Worte des Glaubens*; *die Worte des Wahns*.

5. W. IX, 13 : die Thränen am Grabe des Rechtschaffenen... — 6. W. VII, 12 : *an die Unterdrückten*; W. VII, 4 : *Ringeiterfest* : v. 50-55. — 7. W. VII, 34 : *Herakles Tod*; 22 : *Elegie*, v. 25-36; 53-56; W. VII, 13 : *an die Unterdrückten*, v. 33-40. — 8. W. VII, 28-33, *Rosa*. Cf. *Mirandola*, passim; et *Vatermord*, fin. W. VII, 10-11 : *Kains Klage*.

chaque action humaine est rigoureusement pesée dans ses balances; le méchant ne peut se soustraire à une terrible punition. Déjà en lui-même il porte un juge inexorable : la conscience; l'expiation commence sur cette terre par le remords [1].

Notre vie est un long et douloureux pèlerinage vers des félicités éternelles; par la souffrance nous parvenons à la joie et à travers la nuit à la lumière [2]. L'espoir de l'immortalité soutient notre esprit; de la chenille éclôt le papillon; de l'horreur ténébreuse du tombeau nous nous élevons vers des régions qu'inonde une clarté indiciblement pure [3]. Les qualités les plus nécessaires à l'homme et que Hebbel ne se lasse pas de célébrer, sont le courage dans l'adversité, l'espérance, la foi, le sentiment de la dignité humaine, la confiance en soi-même; Hebbel les estimait d'autant plus qu'elles lui étaient plus indispensables dans sa condition présente [4].

L'homme dispose déjà en ce monde de deux moyens de réaliser l'idéal et de vivre pendant son existence mortelle comme un bienheureux dans le paradis : « Dans les régions terrestres coule aussi une source divine [5] ». Ces deux moyens sont l'amitié et l'amour. Nous en avons déjà lu le panégyrique dans *Mirandola*; nous le retrouvons en termes à peu près semblables dans les poésies : « De l'amitié et de l'amour naît le bonheur de la vie humaine comme de deux lèvres le baiser qui ravit les âmes [6] ». Au cours de son pèlerinage l'homme atteint une source ombragée : là il rencontre un ami dans les bras duquel son cœur pleure de joie; le désir mélancolique qui le tourmentait s'apaise; il s'endort, il a des rêves heureux et le réveil sera plus beau encore; la mort est douce lorsqu'on sait qu'un ami versera des larmes sur notre tombeau. L'amitié est le reflet de l'aurore divine; en embrassant son ami l'homme s'élève au-dessus de sa condition mortelle; il entre dans des paradis éternels et reçoit la plus belle couronne du ciel [7]. L'amour, de son côté, est un baume céleste pour la souffrance terrestre. La nuit, les brouillards, les tempêtes environnent l'homme; mais dans le lointain flotte une image délicieuse, pure et sereine, qui éveille en lui l'espoir [8], l'image de la bien-aimée; pour serrer dans ses bras cette forme divine, l'homme se sent la force de vaincre l'enfer et d'escalader le ciel. Notre âme est une rose encore en bouton, nous vivons dans la pénombre tant que nous n'avons pas goûté le breuvage divin de l'amour. Mais ensuite les anges envient notre félicité :

1. Cf. Schiller : *an die Freude* : v. 49-60; 69-72; *die zwei Tugendwege*; *das Ideal und das Leben*, fin; *Thekla*; *die Worte des Glaubens*, 3e strophe. — 2. W. VII, 16 : *der Quell*. — 3. W. VII, 38 : Unsterblichkeit! O Lichtgedanke..., W. IX, 5 : Grab! ein schauerlicher Name...

4. W. VII, 3 : *zum Licht*; 18 : *der Quell*; 38 : *Glaub, und Vertrauen*; 53 : *die Perle*; 59 : *Selbstvertrauen*; 77 : *Menschenschicksal*; 107 : *Widmungsgedicht*. Cf. Schiller : *Elysium*; *Sehnsucht*; *der Pilgrim*; *Elegie auf den Tod eines Jünglings*, v. 85-96; *Hoffnung*.

5. W. VII, 16 : *der Quell*, v. 13. — 6. W. VII, 73 : *Freundschaft und Liebe*. Cf. la nouvelle : *Holion*. — 7. W. VII, 16 : *der Quell*; 21 : *Freundschaft*. Cf. Schiller : *die Freundschaft*; *An die Freude*, v. 13-20; *die Ideale*, v. 73-80. — 8. W. VII, 21 : *Freundschaft*, v. 6; W. VII, 9 : *Sehnsucht*.

comme les parfums du lis et de la rose en se mêlant montent vers le ciel, de même l'amour unit les âmes et, levant le voile du temps, les emporte brûlantes de volupté vers le trône du Seigneur[1].

III

La pensée de Hebbel, comme le montrent les rapprochements que nous avons indiqués, semble toute pénétrée de la philosophie de Schiller. Mais cette influence de Schiller, si grande qu'elle soit, a ses limites que nous devons maintenant marquer. Sur un point important Hebbel s'écarte de son maître. On peut résumer ainsi la différence qui les sépare : Schiller croit que l'homme peut par ses propres forces s'élever jusqu'à Dieu ; sa perfectibilité est indéfinie ou du moins Schiller insiste avant tout sur le bonheur du juste, sur sa sérénité en face des tempêtes de la vie, sur son indestructible énergie, sur sa faculté de se diriger d'un pas égal vers le royaume de l'idéal sans que rien puisse l'aveugler et lui faire perdre sa route. Mais, tandis que Schiller exalte la puissance de l'homme, Hebbel, sans nier les prodiges que peut accomplir la vertu et sans cesser de proposer le Christ ou Socrate en exemple à l'humanité, a une tendance à mettre d'autre part en lumière la faiblesse de notre nature : l'homme est né de la poussière, rampe dans la poussière et trop souvent, lorsqu'il essaie de lever son regard vers le ciel, le courroux de la divinité le foudroie.

L'homme est condamné à une position moyenne. Après avoir dit de lui qu'il est le temple de la divinité, Hebbel conclut : nul ne peut devenir un dieu, mais on ne voit pas non plus de démon errer sur la terre. Le sage peut atteindre un haut degré de perfection, mais non pas dépouiller entièrement son enveloppe mortelle et elle l'empêche de prendre son vol vers l'au-delà. La poussière entrave l'effort de l'esprit que seul le tombeau délivre[2]. Ni ange ni bête, mais un intermédiaire entre l'ange et la bête, tel est l'homme : il ne peut jamais renoncer entièrement à sa liberté et jamais en jouir entièrement[3]. S'il est impossible de trouver dans l'histoire de l'humanité un juste qui n'ait connu sinon le péché, du moins la tentation, on chercherait également en vain un scélérat que n'aient jamais touché le repentir ou la compassion. L'homme le plus dépravé ne peut perdre complètement sa noblesse originelle ; il sent parfois, ne serait-ce que dix minutes en dix ans, qu'il est un homme ; si fugitif

1. W. VII, 36 : *Liebe*. Cf. Schiller : *Amalia* ; *Phantasie an Laura* ; *Geheimnis der Reminiscenz* ; *Triumph der Liebe* ; *die Begegnung*.

2. W. VII, 39 : Mensch! o hoher Name... v. 31-40 ; Sur une tournure de Hebbel : v. 24 : was die Weisen sagen [cf. W. IX, 3 : was uns're Weisen sagen] rapprocher Schiller : *Elegie auf den Tod eines Jünglings*, v. 85 : wie die Weisen träumen ; *die Götter Griechenlands*, v. 17 : wie unsre Weisen sagen.

3. W. IX, 6 : ich kann mir keinen Menschen... Cf. W. IX, 4-5 : Hoch kann's der Sterbliche bringen, ganz aber erfliegt er dies unendliche Ziel nicht.

que soit ce sentiment, il garde une valeur inexprimable[1]. Notre nature est infiniment parfaite, dit Hebbel, mais quelques lignes plus loin il ajoute que toujours subsiste en nous la tendance au péché. Il arrive même à cette conclusion paradoxale qu'il faut s'en féliciter. Car c'est cette tendance qui unit l'homme à l'homme; elle est le centre de l'univers spirituel; de même que le monde matériel périrait sans les rayons bienfaisants du soleil, de même l'univers spirituel sans cette tendance. En effet un homme qui serait absolument vertueux puiserait dans sa perfection une jouissance suprême et ne pouvant supporter le spectacle et le contact de l'imperfection environnante, il se retirerait loin des autres hommes; « mais arrive la passion qui ramène sur la terre l'esprit qui prenait son vol[2] ». Le penchant au mal est donc le fondement de la société. Nous devons nous pénétrer de cette vérité que l'idéal moral n'est pas réalisable en ce monde. Notre idéal ressemble à un arbre des pays chauds transplanté dans nos régions et que fait promptement périr la rigueur du climat. Les rêves de notre jeunesse s'évanouissent bientôt; ils ne deviendront réalité que dans l'au-delà, sous un soleil éternel[3].

Schiller avait déjà exprimé des idées semblables dans sa poésie : *die Ideale*. Mais ce ton de découragement n'est pas commun chez lui et d'ailleurs si le bonheur, la gloire, l'amour, la vérité lui ont été infidèles, du moins dans l'amitié et le travail il n'a pas trouvé de déceptions. Hebbel, au contraire, n'est relativement optimiste que là où il subit plus particulièrement l'influence de Schiller, c'est-à-dire dans ses poésies. Dans ses aphorismes, ses nouvelles et ses drames, il ne considère que le côté misérable de la condition de l'homme, sa perversité et son impuissance, et précisément les deux sentiments par lesquels l'homme approche le plus de l'idéal, l'amitié et l'amour, sont pour lui la source des plus grandes souffrances et des plus horribles forfaits[4]. Holion voit des démons torturer son ami et sa fiancée sans qu'il puisse les secourir, un génie gigantesque lui répète que l'homme est né du néant et retourne au néant après quelques instants d'une vie spectrale. Mirandola rêvait de donner avec Flamina et Gomatzina, auxquels l'unissent l'amour et l'amitié, le plus bel exemple de la félicité et de la vertu. Mais l'amour fait de Gomatzina un criminel et Mirandola, après le naufrage de son amitié et de son amour, devient un bandit. Le frère d'Edouard [dans le *Brudermord*] lui a ravi sa fiancée; c'est un traître comme Gomatzina; pour reconquérir Laura, Edouard commet un fratricide, à son insu, il est vrai, mais le crime n'en doit pas moins être expié et il ne lui reste plus qu'à tuer Laura et à se suicider : « C'est une femme, dit un vieux bandit dans la *Räuber-*

1. W. IX, 4; cf. W. IX, 6 : Auch der grösste Wollüstling hat Augenblicke... Sur les limites des forces de l'homme, cf. W. VI, 264 : *Morgen und Abend* : v. 25-28 : Des Menschen Kraft reicht eben aus Zum Kämpfen, nicht zum Siegen; Wir sollen in dem ew'gen Strauss Nicht steh'n und nicht erliegen.

2. W. IX, 3-4 : Ja, es ist wahr... — 3. W. IX, 15 : Unsere Ideale gleichen... — 4. Sur les efforts de l'esprit du mal pour corrompre l'amitié, cf. déjà dans les poésies, W. VII, 21 : *Freundschaft*, v. 25-42.

braut, qui a ravi à l'humanité le paradis et ce sont encore aujourd'hui les femmes qui détruisent le paradis de chaque homme et qui y appellent l'ange à l'épée flamboyante[1] ». Il n'y a pas contradiction entre ce passage et tous ceux où Hebbel considère l'amour comme « le baume céleste de la souffrance terrestre ». L'amour peut être la source de tous les biens; s'il est la source de tous les maux, c'est parce que l'homme a le tort de vouloir unir deux choses inconciliables : l'idéal et l'existence terrestre. L'amour fait de Gustav un bandit, puis un assassin et d'Emilie la compagne d'un homme indigne. Jusqu'à quel point l'idéal [ou l'amour] est compatible avec notre condition, nous le voyons dans *der Maler* : nous devons renoncer à posséder ici-bas l'idéal; il n'est pas incarné dans une femme; nous devons simplement le vénérer partout où nous voyons son reflet et préparer notre esprit à le contempler après la mort dans sa splendeur. Ainsi en use Raphaël. Mais le Pérugin expie sa folie, semblable aux enfants qui étendent la main vers la flamme pour la saisir et se brûlent cruellement.

Car la conclusion est toujours que l'homme doit expier; le juge suprême est partout présent et rien ne peut le fléchir. Mais de quoi l'homme est-il coupable? Il nous semble que certains personnages des nouvelles ou des drames de Hebbel, Mirandola par exemple ou Edouard, ne méritent pas un châtiment et que d'autres sont traités avec trop de rigueur. Mais si l'on y regarde de près, on voit qu'ils ont tous commis la même faute : « Il avait trouvé un être, dit Hebbel d'Edouard, qui l'avait compris, qui avait chassé loin de lui toutes les souffrances d'un désir inquiet et sans nom, comme le jour disperse les oiseaux de nuit, un être qui l'avait ramené à lui-même et avait donné le ciel pour contenu à sa vie jusqu'alors stérile et vide. De toute son âme il avait enlacé cet être, d'une étreinte indissoluble, comme le naufragé se cramponne à la planche qui peut lui sauver la vie[2] ». Voilà un bonheur coupable; l'homme qui prétend goûter le paradis sur la terre est un criminel. Cette présomption doit être châtiée. L'homme n'a pas le droit d'espérer devenir par ses propres forces en ce monde un juste et un bienheureux; son devoir est de tendre vers ce but, mais sans compter l'atteindre; car la vertu et la félicité sont des récompenses que Dieu se réserve de distribuer dans l'au-delà d'après nos efforts pendant cette existence.

« L'homme, dit Gomatzina [avant qu'il soit épris de Flamina], doit chercher à rester maître de soi et il doit se maîtriser surtout lorsqu'il y a le plus de peine. — Soit, répond Mirandola, que l'homme maîtrise ses instincts grossiers, mais il n'est certainement pas défendu d'aimer Flamina[3]. » Non, mais il est défendu de l'aimer aussi furieusement que le fait Mirandola, comme si c'était un ange avec lequel il voudrait goûter les joies du paradis. Car l'excès de la passion, fût-elle bonne en son origine, fait perdre à l'homme son équilibre moral; il n'est pas étonnant que, déçu, un

1. W. VIII, 24. — 2. W. VIII, 7. — 3. W. V, II.

tel amour conduise Mirandola à devenir un bandit. Il croit avoir le droit de se plaindre et de se venger de l'humanité parce que Flamina lui a été ravie; il ne s'aperçoit pas qu'il est dans son tort et qu'en voulant atteindre le maximum de bonheur et de vertu, il tend à détruire la société. Comme Hebbel le dit ailleurs, les hommes ne peuvent vivre ensemble que parce qu'ils ne sont pas parfaits. Un homme comme Mirandola vient finalement se briser contre l'hostilité du destin qui suscite contre lui la trahison d'un ami ou un autre incident, peu importe. Ces incidents ne sont que la manifestation d'une justice immanente, l'intervention de Dieu pour maintenir l'ordre dans l'univers : « Il n'est pas admissible que l'homme s'élève plus haut que l'homme, ou s'abaisse plus bas[1] ». L'excès de vertu est aussi répréhensible que l'excès du vice parce qu'il est interdit à l'homme et qu'y tendre est la marque d'une arrogance coupable. La faute essentielle de l'homme est le manque de modération; en cela consiste ce penchant indéracinable au péché que signale Hebbel; la forme la plus subtile et la plus raffinée du mal est celle qu'il revêt dans l'âme de l'homme vertueux trop amoureux de la vertu.

Il n'est pas difficile de voir où Hebbel a pris cette conception de la faute : c'est la doctrine du péché originel. Il y a dans l'homme, selon le christianisme, une tendance invétérée à vouloir s'égaler à Dieu; l'orgueil est le stigmate indélébile de notre nature et le principe du mal. Adam a voulu cueillir les fruits de l'arbre de la science et l'Ancien Testament n'est qu'un long récit des efforts de Jéhovah pour dompter la créature en révolte qui ne veut adorer d'autre Dieu qu'elle-même. Nous voyons ici quelle trace profonde la lecture de la Bible a laissée dans l'esprit de Hebbel; il est convaincu de la perversité foncière de l'homme et en même temps de son impuissance, car au-dessus des mondes trône un Dieu, semblable au vieux Jéhovah, justicier jaloux et rigoureux. Comment en même temps la future conception de la tragédie hebbélienne est déjà en germe et en germe fort développé dans les théories qui précèdent, c'est ce que nous aurons l'occasion d'étudier tout au long de cet ouvrage.

IV

Sous l'influence de Schiller l'attention de Hebbel s'était concentrée sur l'homme considéré dans son être normal, comme individu voulant, agissant et réalisant ou non l'idéal; le monde ou la nature n'était pour l'homme que le théâtre où se déployait son effort. Mais avec Uhland Hebbel apprit que l'essentiel et le primitif dans l'homme n'est pas l'intelligence et la volonté, mais le sentiment; il descendit dans les profondeurs du cœur humain et par là même, dit-il, dans

1. W. IX, 4 : Und da es also, dem Obigen nach, nicht angehen kann, mehr oder weniger als Mensch zu werden...

les profondeurs de la nature [1], car par ces sentiments vagues, obscurs et encore à demi inconscients cachés dans les derniers replis de notre âme, nous sommes en communication immédiate avec l'âme vague, obscure et à demi inconsciente de la nature, de même que d'une façon générale notre vie affective ne peut garder, vis-à-vis du milieu animé ou inanimé qui nous entoure, la superbe indépendance de notre vie intellectuelle; en tant qu'il pense, l'homme peut se croire unique et isolé; en tant qu'il sent, il a dans les animaux des milliers de compagnons de joie ou de souffrance; prolongeant la série des êtres au delà du règne animal dont il est l'aboutissement, il est porté à croire que la faculté de jouir et de souffrir, à un degré de plus en plus confus et imperceptible, est donnée aux plantes, puis aux minéraux, enfin à la mer, au ciel, aux nuages et aux montagnes. C'est ainsi que, grâce à Uhland, Hebbel découvrit « un lien spirituel entre son être et tous les êtres »; le but de la poésie n'étant plus seulement d'exprimer ce qui agite le cœur de l'homme, mais encore ce qui agite le cœur de la nature, à l'unisson duquel bat le cœur de l'homme, Hebbel sut dès lors qu'il « fallait faire jaillir la poésie de la nature [2] ».

Nous avons vu dans un précédent chapitre comment, à partir de cette époque, dans les poésies de Hebbel, les phénomènes naturels sont mis en rapport avec les phénomènes du cœur humain et leur servent de symboles. Mais il était inévitable que Hebbel recherchât bientôt le fondement de cette relation symbolique et, chez lui, la préoccupation de trouver un lien métaphysique entre la nature et l'homme apparaît en effet peu à peu. Dans un certain nombre de poésies on rencontre comme un pressentiment, une idée à peine ébauchée. Dans *der Schäfer* [3], la nature apparaît comme une bien-aimée divine et sans bornes, partout répandue, toujours proche et toujours lointaine, au sein de laquelle vit l'homme; elle l'entoure, elle l'aime, elle lui parle, ses parfums sont ses baisers; l'homme participe de sa vie, car il meurt avec le printemps. Il est né avec le matin ou du moins il est ressuscité avec la lumière de l'aurore, comme la nature endormie; une force immense s'éveille en lui comme dans la plante et avec la paix du soir s'assoupit comme s'assoupit l'univers [4]. L'homme se meut dans le cycle de la vie universelle; il se perd lui-même pour se retrouver sans cesse dans les autres êtres. Il y a une volupté dans l'épanouissement de la rose; il y a un désir immense dans le parfum qui, s'échappant de son calice, s'élance vers le ciel, le même désir qui emporte l'homme vers les régions éthérées [5]. Parfois la nature semble hostile à l'homme, lorsque sa force sauvage se déchaîne dans l'orage, lorsque retentissent les hurlements de triomphe du tonnerre; mais l'homme digne de ce nom sent dans cette passion une passion parente de la

1. Tag. I, 136. Dans les pages qui suivent, j'ai usé de quelques poésies qui ont été écrites à Hambourg, mais aucune n'est postérieure de plus de six mois au moment où Hebbel a quitté Wesselburen.

2. Tag. I, 136. — 3. W. VII, 113. — 4. W. VI, 264 : *Morgen und Abend*. — 5. W. VII, 126 : *Rosenleben*.

sienne; il voudrait se mêler aux éléments et décharger en un éclair, comme les nuages, la force accumulée en lui[1]. Après sa mort l'homme retourne dans le sein de la nature; dans le parfum des fleurs qui poussent sur la tombe de la bien-aimée, le poète sent le voisinage de celle-ci, dont l'âme s'exhale dans ce parfum et parle à son âme[2]. Entre les êtres de la nature il y a, bien entendu, unité sous la diversité; dans le son du cor revit le grondement des eaux souterraines dans la montagne où dormait le minerai; dans le son de la flûte de santal, l'ardeur du soleil de l'Inde et l'odeur enivrante du lotus[3]. On peut considérer d'ailleurs que toute la vie de la nature, fleurs, fruits et parfums, découle d'une unique source : la chaleur féconde du soleil[4].

Dans toutes ces pièces Hebbel ne fait que se livrer à des conjectures poétiques sur lesquelles il ne s'arrête pas longtemps. Mais dans d'autres poésies, du reste peu nombreuses, c'est un système qu'il développe, avec autant de rigueur que le comporte la forme poétique. Le *Lied der Geister*[5] du commencement de 1832 n'est encore qu'un essai; les quatre esprits élémentaires de l'eau, de la terre, de l'air et du feu, célèbrent leur puissance sur l'homme; car ils sont parties intégrantes de sa nature. L'esprit de la mer le gouverne lorsqu'il est calme et pacifique, l'esprit du feu lorsque la passion l'embrase, l'esprit de l'air lorsque la nostalgie du ciel gonfle sa poitrine, l'esprit de la terre lorsqu'il s'enfonce dans les ténèbres du souci. L'homme est éphémère, car son individualité s'évanouit avec la mort; les esprits élémentaires sont éternels comme la vie elle-même; leur existence rappelle à la vérité celle des ombres dans les régions souterraines, car ils ont la consistance des schèmes, des archétypes antérieurs aux êtres de chair et de sang. La poésie *der Mensch*[6], qui date de l'année suivante [1833], nous apporte plus de renseignements sur la place de l'homme dans l'univers. Elle exprime sous la forme d'une hypothèse et d'un souhait cette idée que les êtres forment une immense chaîne dont le terme est un Dieu; une force obscure a fait surgir d'un même principe la fleur et l'arbre, le ciel et les étoiles; elle a produit un chef-d'œuvre, l'homme, qui participe de la vie de chaque être par ce qu'elle a de plus pur. Les couleurs de la rose fleurissent sur nos joues, l'ardeur du soleil brille dans nos yeux et l'âme que traduisent les émotions de notre cœur s'exprime aussi dans la course impétueuse du cheval et dans le chant du rossignol. La nature est notre sœur, notre bien-aimée, une image muette de nous-mêmes; nous comprenons notre être par le sien et son être par le nôtre; les parfums, les vents, les eaux, les fleurs sont les saluts, les sourires, les baisers qu'elle nous adresse[7]; nous sommes le cœur de la nature; nous partageons ses douleurs et ses joies et, lorsque nous retournons dans l'infini, nous reposons doucement dans le sein de notre sœur; de notre pous-

1. W. VII, 124 : *bei einem Gewitter*. — 2. W. VI, 205 : *Offenbarung*. — 3. W. VI, 261 : *Horn und Flöte*. — 4. W. VII, 107 : *Widmungsgedicht*, v. 1-8; cf. déjà, W. VII, 62 : *die drei grossen Tage*, v. 5-11. — 5. W. VII, 63. — 6. W. VII, 107. — 7. V. 33-40; cf. *der Schäfer*, W. VII, 13, v. 33-36.

sière naissent des soleils. Dans les *einsame Kinder*[1], il est dit également de l'homme qu'il est « le chef-d'œuvre de la nature dans lequel convergent les termes derniers de la création[2] ». Pendant son sommeil, c'est-à-dire dans les moments où son être apparaît dans toute sa pureté, on lit sur son visage « les pensées de la mère éternelle qu'elle exprime en une écriture secrète sur le télégraphe par lequel elle correspond avec la divinité »; on y lit « ses mouvements les plus mystérieux, les tressaillements qui précèdent une révolution de l'univers; elle est semblable à un musicien qui s'est fabriqué un instrument et en joue pendant la nuit en proie à un enthousiasme solitaire ».

La mère éternelle, la nature (*Proteus*, 15 juin 1834)[3] est obligée en créant d'individualiser; chaque être est emprisonné dans une forme rigide qu'il ne parvient pas à briser; cette limitation est une imperfection à laquelle rien de ce qui est créé ne peut se soustraire malgré ses efforts. Seul le « Protée », la vie à son degré le plus haut, conserve sa liberté et parcourt en tous sens la série des êtres; il pénètre au plus profond de chaque individualité; il goûte le meilleur de son essence; c'est lui qui entretient le remous de la vie et préside à toutes les métamorphoses; il devient éclair qui flamboie dans la nuit, pluie qui abreuve le sol desséché[4]. Il repose dans le calice de la fleur et, lorsqu'il s'en échappe, la fleur exhale son parfum le plus brûlant, ce parfum qui exprime l'élan de son âme de fleur vers une vie plus haute[5]. Il gonfle d'amour le cœur du rossignol et, lorsqu'il se retire, l'oiseau se lamente éternellement d'avoir perdu ce suprême bonheur. Ce mystérieux Protée semble donc être le désir qui anime toute la nature et enflamme tous les êtres, le désir de s'élever de forme en forme jusqu'à la perfection[6]. Après être passé par les êtres inanimés, la plante et l'animal, il arrive à l'homme dont l'âme lui est ouverte; mais s'il y pénètre, il n'y demeure pas. Il n'atteint le but de sa course et ne s'arrête enfin que dans l'âme du poète à laquelle il donne un sentiment complet et total de l'univers; à ce moment-là en effet, apportant avec lui un peu de l'essence de chaque forme créée, il est comme une abeille qui condense dans

1. La nouvelle date de 1834-1835.

2. *Einsame Kinder*, p. 80; cf. *ibid.*, p. 73 : « Er glaubte in einem dumpfen Traume vor der Geburt zu liegen; noch hatten die Elemente Macht über ihn von denen er genommen war : die Erde, das Feuer, die Luft und das Wasser; auch war er nicht ganz getrennt von der Masse, dem ungeheuren Inbegriff alles Entstehens und Vergehens; er fühlte an sich das Rauschen des Windes, die Gluth der Sonne, das Brausen des Meeres und die geheimen Wesen der Erde; ihn drückte das All, weil er des elektrischen Schlages harrte der ihn, als abgesondertes Wesen davon losreissen sollte ». Cf. le *Lied der Geister* et Tag. I, 14 : Wenn, der Mensch eine Mischung aus allen Naturstoffen ware (siehe mein Gedicht *Naturalismus*) so ware, u. s. w.

3. W. VI, 253; imprimé en 1842 sous le titre : *das höchste Lebendige* avec *der Mensch*, *Gott über der Welt* et deux poésies postérieures dans le cycle : *Gott, Mensch, Natur, Anschauungen, Phantasien und Ahnungen in Fragmenten*.

4. V. 21-24; cf. *bei einem Gewitter*, W. VII, 124, v. 21-24 : le Protée fait ici ce que l'homme aspire seulement à faire. — 5. V. 25-29; cf. *Rosenleben*, W. VII, 126, v. 5-11. — 6. Cf. v. 29-32 et *der Mensch*, v. 17-24; le Protée est identique au principe qui anime le soleil, la fleur, le rossignol et l'homme.

son miel les sucs de toutes les fleurs [1]. Grâce à lui le poète peut dans ses vers faire parler l'âme de chaque créature et la vie entière de la nature trouve une voix dans son œuvre [2].

Quelques passages des *einsame Kinder* nous aident à comprendre cette fonction éminente du poète. Wilhelm, le jeune héros de cette nouvelle, a une vision; il aperçoit une vierge d'une beauté éclatante devant laquelle s'inclinent les rois, les princes, les guerriers, l'humanité et le monde. « Il lui sembla qu'il avait saisi le lien qui unit toutes choses; la beauté lui apparut comme le pôle éternel autour duquel tous les êtres animés se meuvent dans un tourbillon sans fin. Il savait maintenant pourquoi la fleur ne répand son parfum que lorsqu'elle brille de tout l'éclat de ses couleurs, pourquoi l'oiseau ne chante que lorsque son plumage s'est déployé; il pressentait une liaison profonde et intime entre l'être et la forme; il était convaincu que dans le moment même où la vierge s'étendrait pour s'endormir d'un sommeil éternel, le ciel et la terre crouleraient, tous les êtres vivants périraient avec elle [3]. » Un peu plus loin Wilhelm se croit plongé dans le rêve profond qui précède la naissance; il n'est pas encore séparé de la masse cosmique et il sent encore en lui l'action des quatre éléments [4] : « Le grand Tout l'écrasait parce qu'il attendait la décharge électrique qui l'en détacherait pour faire de lui un être distinct. A ce moment il entendit un son suave qui devint de plus en plus net et se changea enfin en un doux appel d'une mélodieuse voix de femme : « Éveille-toi, Wilhelm [5]! » Et l'image de la vierge resplendissante lui apparaît de nouveau.

Ainsi donc ce serait la Beauté qui appellerait les êtres à l'existence; si la nature se disperse en des formes innombrables, ce serait pour réaliser un maximum de beauté et le désir qui vit dans chacune de ces formes, et s'exprime dans le parfum de la fleur et le chant de l'oiseau, serait un hommage à la beauté et une aspiration à s'unir toujours davantage avec elle; la beauté des formes créées, la beauté sensible, exprime la beauté invisible qui est le fondement de l'être. Le prêtre de la beauté, l'artiste, serait le suprême exemplaire de l'humanité. Wilhelm voit un peintre esquisser les traits de la vierge et un poète chanter son amour pour elle; elle récompense l'un d'une couronne et l'autre d'une larme [6]. En un autre endroit c'est le tour de la musique : « O musique, voix sacrée de la nature, par laquelle elle exprime tout ce qui est trop fugitif pour revêtir une de ses formes innombrables et trop délicat pour la pensée de l'homme; celle-ci peut cueillir les lis d'eau qui montent des profon-

1. Cf. *Proteus*, v. 13-14, et *der Mensch*, v. 15-16; le Protée semble jouir d'un privilège qui dans *der Mensch* appartient aussi à l'homme; mais celui-ci n'en a pas conscience.

2. Cette comparaison du poète avec Protée se retrouve encore dans une lettre de Hebbel de 1860 : « [Der Dichter] ist einfach der Proteus der den Honig aller Daseinsformen einsaugt [allerdings nur um ihn wieder von sich zu geben] der aber in keiner für immer eingefangen wird » [Tag. IV, 5811].

3. *Einsame Kinder*, p. 63. — 4. Nous avons déjà plus haut cité ce passage en note. — 5. *Einsame Kinder*, p. 73. — 6. *Ibid.*, p. 63-64.

deurs éternelles de la nature, mais ne peut pas les suivre jusqu'à leurs racines. O musique, tu effeuilles le monde comme une rose, mais seulement pour pénétrer dans son sein et pour boire une gorgée de la puissance qui crée éternellement de nouvelles fleurs[1]; tu conduis l'esprit d'un vol vertigineux jusqu'à sa limite, mais seulement parce que cette limite est le commencement de la divinité[2]. » La beauté est donc comme le Protée qui n'est emprisonné dans aucune forme et pénètre dans toutes pour goûter le meilleur de leur essence.

Cependant, sur le principe de l'univers, sur Dieu, les vues de Hebbel ne sont ni parfaitement claires, ni parfaitement cohérentes. Dans une poésie, *Gott*[3], qui est, il est vrai, antérieure à toutes celles que nous avons citées, sauf au *Lied der Geister* [elle date de la fin de 1832], Dieu est encore pour une part le Jéhovah biblique qui apparaît au milieu des éclairs[4] et que célèbrent les chants des séraphins. Cependant il est en même temps apparenté à la nature, car dans la douceur du soir passe l'haleine de sa bouche; sa bonté toujours égale se répand sur le monde et pénètre dans le cœur de l'homme; le parfum de sa toute-puissance récrée l'univers et comme une abeille l'homme s'enivre au calice divin. En 1835 une autre poésie nous présente les rapports de Dieu et de l'univers sous un jour un peu différent[5]. Dieu trône dans une région vague au-dessus de l'univers; la nature est sa sœur; elle brûle pour lui d'un amour infini; autrefois elle connaissait Dieu et tous deux reposaient dans une même étreinte; maintenant elle est tombée dans un rêve profond et crée des formes innombrables selon un plan que Dieu connaît. Ces formes sont l'expression de l'amour de la nature pour Dieu; la vie entière de la nature est amour de Dieu, mais ce rêve, cet obscurcissement dans lequel elle est plongée, fait qu'elle ne s'élance plus vers Dieu avec emportement, mais ne tend vers lui qu'avec angoisse. La clarté des soleils est comme un regard de feu que la nature adresse à Dieu; dans les arbres et dans les fleurs le sang de la nature bouillonne d'un désir divin. Mais les êtres ne peuvent qu'aspirer vers Dieu et pressentir en frissonnant sa puissance; ils ne peuvent plus, comme autrefois leur créatrice, connaître Dieu et s'unir à lui. Cependant ce rêve prendra fin dès que Dieu fera entendre un appel; alors la nature s'éveillera et à l'instant même fera rentrer dans son sein toutes les formes créées[6].

La pensée de Hebbel n'offre pas toujours toute la clarté désirable, d'abord parce que la forme poétique nuit à la netteté de l'expression,

1. Cf. *Proteus*, v. 13-14 : ich schlürfe begierig aus jeglichem Sein | Mit tiefem Entzücken den Honig hinein... et *der Mensch*, v. 9-16 : Und wäre ich der dunklen Kraft | Die ausdemselben Kerne..., u. s. w. — 2. *Einsame Kinder*, p. 88.

3. W. VII, 77. — 4. L'homme tremble devant l'éclair; cf. au contraire, deux ou trois ans plus tard, *bei einem Gewitter*. — 5. W. VII, 131 : *Gott über der Welt*.

6. Cf. W. VII, 16 : *der Quell* : v. 63-68.., in jenem Garten [im Paradiese] | Wo einst Form und Geist erquoll. Form und Geist, sie einen | Hier sich wunderbar; | Es verschmilzt zusammen Was getrennt auf Erden war. D'une façon générale l'individualité semble un état transitoire et imparfait.

ensuite parce que Hebbel lui-même n'apportait pas un soin extrême à préciser et ordonner ses idées. Ce ne sont, comme le dit plus tard le titre d'un cycle dans lequel il a réuni quelques-unes de ces poésies, que des aperçus, des fantaisies de l'imagination et des pressentiments. Malgré des obscurités et des incohérences quelques conclusions se dégagent. La nature est un tout animé; les êtres se rangent en une série de formes dont chacune représente un plus haut degré de perfection que la précédente jusqu'au dernier terme qui est l'homme. Un désir soulève la nature vers un but suprême; ce que serait ce but, le poète [identique pour Hebbel à l'artiste en général] peut en donner une idée, lui qui pénètre l'essence de toutes choses et dans l'âme duquel se concentre l'univers [1].

V

Que la nature tienne dans la poésie et la pensée de Hebbel, à partir de 1831 à peu près, une place si importante, c'est un fait qui est dû, comme nous l'avons dit, à l'influence de Uhland. Mais Hebbel ne doit pas tout à Uhland. Car on chercherait vainement dans ce dernier, exprimées sous une forme aussi précise [si relative que soit encore cette précision], les idées que renferment *der Mensch* ou *Proteus* ou *Gott über der Welt*. Ce n'est pas que Uhland soit resté étranger à un certain panthéisme naturaliste analogue à celui de Hebbel. S'il fallait prouver qu'il n'a pas ignoré, lui non plus, la parenté profonde de l'homme et de la nature et le désir de l'homme à certaines heures de retourner dormir dans le sein de la Mère des êtres, confondu avec les primitifs éléments, il suffirait de citer une pièce comme *Naturfreiheit* [que d'ailleurs Hebbel n'a jamais connue]. Le premier des *Lieder* de Uhland : *des Dichters Abendgang*, offre plus d'un point de comparaison avec *Gott* de Hebbel [2]. Dans la splendeur du soleil couchant le poète se sent dans une disposition d'esprit religieuse: il aperçoit le vestibule du temple où se dévoilent les mystères sacrés et où passent des formes divines. Dans *die sanften Tage*, la nature apparaît comme un être animé dont les sentiments se confondent avec les sentiments de l'homme, comme dans *Morgen und Abend* de Hebbel. Il flotte dans

1. Sur l'existence après la mort Hebbel ne semble pas avoir d'idées arrêtées. D'après *der Mensch* [fin] nous retournerions dans le sein de la nature, pour servir à former d'autres êtres; dans *Offenbarung* la bien-aimée jouit d'une immortalité personnelle. De notre vivant, d'ailleurs, nous entrons déjà en communication avec l'au-delà dans le rêve. La bien-aimée morte apparaît au poète endormi et lui révèle le secret de la création qui lui a été dévoilé. [*Offenbarung*, W. VI, 205, v. 165-180.] — Si après le sommeil l'âme a une force et une fraîcheur nouvelles, c'est parce qu'elle a pu s'envoler dans les espaces infinis. [*Frage an die Seele*, W. VII, 121.] — Le sourire sur les lèvres de l'enfant endormi prouve que son âme est retournée pour un instant dans les régions d'où elle vient. [*Auf ein schlummern des Kind*, W. VI, 274.] — Cf. le passage cité des *einsame Kinder* sur l'homme endormi.

2. Cf. aussi Bw. I, 31 [an Mundt, 23 mars 1835].

l'air un principe d'amour qui enlace l'homme et éveille dans son cœur une passion imprécise[1]; dans le jardin de la bien-aimée les parfums des fleurs apportent quelque chose d'elle; le poète sent sa présence invisible, de même que l'esprit de Dieu plane au-dessus des mondes[2]. Mais ce qui n'est chez Uhland qu'envolée poétique devient ou du moins tend à devenir, chez Hebbel, pensée philosophique et s'enrichit d'éléments nouveaux.

Ce n'est pas dans Schiller que Hebbel a pu les trouver. Çà et là apparaît chez Schiller un certain panthéisme dans lequel un principe spirituel joue le rôle de principe universel : la joie, ou l'amitié, ou plus souvent l'amour, mais ces aperçus restent toujours obscurs. Il semble que ce principe ne soit pas immanent [comme le Protée de Hebbel] et que les êtres ne soient pas attirés les uns vers les autres parce qu'ils forment tous une même substance [comme dans *der Mensch* ou *Gott über der Welt*], mais que ce principe les gouverne du dehors comme le rythme de la musique dirige les évolutions des danseurs[3]; il n'est pas sûr non plus que ces êtres doivent nécessairement être conçus comme vivants et non pas comme inertes à la façon des planètes dont l'attraction règle la course, ou des rouages d'une pendule[4]. Ailleurs la nature est animée, l'amour ou l'instinct de la fécondation rapproche les créatures et tout montre la trace d'un dieu. Mais Schiller s'inspire alors purement et simplement du naturalisme grec et les noms des divinités mythologiques des eaux, des bois et des plantes remplissent ses vers: on peut évidemment rapprocher maints passages de Schiller et de Hebbel, mais il reste encore à Hebbel une part inexpliquée d'originalité[5]. De cette aspiration de l'homme à retourner dans le sein de la nature pour se confondre avec la vie universelle qui se retrouve à plusieurs reprises dans Hebbel [*bei einem Gewitter*, *Morgen und Abend*, *der Schäfer*, *der Mensch*], on ne peut guère citer dans Schiller qu'un exemple et il en est question comme d'un idéal de sa jeunesse depuis longtemps évanoui. Autrefois, dit-il, je serrais amoureusement la nature dans mes bras et, comme le marbre s'anima sous les baisers de Pygmalion, de

1. Uhland : *an den Tod*, v. 25-40; cf. Hebbel : *der Schäfer*.

2. Uhland : *Nähe*; cf. Hebbel : *Offenbarung*. Cf. Uhland : *des Dichters Abendgang* : v. 9 : Wann aber um das Heiligthum, et Hebbel : *Gott*, v. 16 : darf treten in das Heiligthum; Uhland : *Gesang der Nonnen*, v. 13 : ew'ge Güte, Hebbel : *Gott*, v. 19 : ewig wandellose Güte; Uhland, *ibid.*, v. 29-30 : da werd'ich ganz in dich verschweben, Ein Gluthstrahl in die grosse Sonne, et Hebbel : *der Mensch*, v. 55-56 : Und dann in zarter Sympathie Als Sonne mich erwecken. Cf. encore Uhland : *auf ein Kind*, Hebbel : *auf ein schlummerndes Kind*; Uhland : *Gesang der Jünglinge* : v. 19 [der Wein] Blut der üppigen Natur.

3. Cf. Schiller : *der Tanz*.

4. Le nom de Newton et les expressions de : Uhrwerk der Welt ou de : Weltenuhr reviennent souvent; cf. *Phantasie an Laura*, v. 5-36; *das Geheimnis der Reminiscenz*, *die Freundschaft*, *Triumph der Liebe*; *an die Freude*, v. 37-44.

5. Cf. *die Götter Griechenlands*, v. 9-45; *Triumph der Liebe*, v. 39-54, v. 127-164 et Hebbel : *der Mensch*, v. 9-24; en particulier v. 24 : zum Liede Philomele, et Schiller : *Götter Griechenlands*, v. 28 : Philomelas Schmerz aus diesem Hain.

même les battements de mon cœur se communiquèrent à la nature; l'arbre, la rose, le ruisseau vécurent, me comprirent et me parlèrent; l'univers gonfla mon cœur[1].

Mais des passages de ce genre sont nombreux dans un ouvrage que Hebbel a lu à Wesselburen, dans le *Werther*. Werther, dans la dernière lettre qu'il écrit à Lotte, se désigne comme « le fils, l'ami et l'amant de la nature ». Il vit en effet avec la nature: le printemps réchauffe son cœur frissonnant; « chaque arbre, chaque haie est un bouquet de fleurs et l'on voudrait devenir un hanneton pour nager dans cette mer de parfums et y trouver sa nourriture ». Quand c'est l'automne dans la nature, c'est aussi l'automne dans son cœur. « Mes feuilles jaunissent et déjà les feuilles des arbres environnants sont tombées[2]. » Au printemps une étrange sérénité emplit son âme comme une matinée de mai. Couché sur le sol, contemplant de près le balancement des brins d'herbe, l'agitation des moucherons et des scarabées, il sent la présence du Tout-Puissant. « le souffle de celui dont l'amour embrasse toutes choses et qui, planant dans des délices éternelles, supporte et entretient notre existence »; le monde repose dans le cœur de Werther comme l'image d'une bien-aimée et son âme est le miroir du Dieu infini[3]. Au bord d'un fleuve débordé il souhaite « de s'en aller en mugissant avec les vagues ». « Comme j'aurais volontiers renoncé à mon humanité pour pouvoir déchirer les nuages et embrasser les flots avec le vent d'orage! Et qui sait si le prisonnier ne goûtera pas un jour cette volupté[4]? »

Quand il voit les milliers d'êtres qui vivent dans une petite vallée, il comprend « la vie brûlante et sacrée de la nature »: il se sent comme divinisé dans cette magnificence débordante; il aperçoit les forces insondables qui sans cesse travaillent et créent dans les profondeurs de la terre. « De la montagne inaccessible à travers le désert que ne foula aucun pied humain jusqu'aux limites de l'océan inconnu plane l'esprit de celui qui crée sans relâche et il se réjouit de chaque grain de poussière qui le perçoit et qui vit. Ah! que de fois j'ai souhaité pouvoir m'envoler jusqu'au rivage de la mer sans bornes pour boire à la coupe écumante de l'infini cette volupté débordante de l'existence et sentir seulement un instant dans mon étroite poitrine une goutte du bonheur de l'Être qui produit tout dans son sein et par sa propre force[5]. » Faust voit lui aussi de son laboratoire solitaire les forces de la nature monter et descendre à travers les cieux et les terres et tous les êtres puiser la vie aux seins de la mère éternelle; en évoquant l'Esprit de la terre il aurait voulu

1. Schiller, *die Ideale*, v. 17-36. Pour quelques expressions de panthéisme naturaliste, cf. Schiller : *eine Leichenphantasie*, v. 71 : Seufzend streicht der Nachtgeist durch die Luft; *an die Freude*, v. 25-26 : Freude trinken alle Wesen An den Brüsten der Natur; *Berglied*, v. 23 : wie die Mutter sie [die Ströme] rauschend geboren; v. 28 : die Wolken, die himmlischen Töchter; *Punschlied*, v. 5-11 [sur le vin].

2. *Göthes Werke*, Weimar, 1899, Bd. XIX, 178; 7-8; 115. — 3. *Ibid.*, p. 8. Cf. Hebbel : *Gott*. — 4. *Ibid.*, p. 151; cf. Hebbel : *bei einem Gewitter*; *der Mensch*; v. 31 : in dir, Geliebte... — 5. *Ibid.*, p. 73-75; cf. Hebbel : *Gott*; *der Mensch*; *Proteus*.

pénétrer dans les veines de la nature et jouir de l'existence des dieux [1]. Il est inutile de signaler les ressemblances de l'Esprit de la terre avec le Protée de Hebbel et les quatre esprits élémentaires du *Lied der Geiter* apparaissent déjà dans la conjuration dont use Faust contre Méphistophélès [2].

VI

Dans Hoffmann, en particulier dans le *Goldener Topf*, divers aperçus poétiques rappellent d'assez près ceux de Hebbel. Un désir infini anime la nature et s'incarne dans le lis. Le lis ou la nature aspire à s'unir et s'unit réellement avec l'Esprit ou Dieu [le prince Phosphorus]. Mais il en résulte une chute ou une déchéance de la nature; car la pensée ou la réflexion introduit la multiplicité dans son sein en détruisant l'harmonie primitive; le monde sensible apparaît avec ses formes innombrables [3]; le souvenir de l'état original se perd. Un jour cependant la pensée, en se concentrant sur elle-même, arrivera à la connaissance [*Erkenntnis*] [4]. Alors la nature et l'Esprit ne feront plus qu'un comme au commencement des temps. Cette odyssée de la Nature possédant, puis perdant, puis retrouvant Dieu est celle que raconte Hebbel dans *Gott über der Welt*.

Ce retour de la nature à Dieu se fait par l'intermédiaire de l'homme, le chef-d'œuvre de la nature, dans la destinée duquel se réflète la destinée de sa créatrice. L'homme a connu autrefois un temps plus heureux où il vivait en communion parfaite avec la nature dont il comprenait la voix; en ce temps-là la foi et l'amour habitaient dans son cœur. Mais la réflexion a exercé sur lui son influence néfaste; il est devenu étranger à la nature; seul un désir infini lui parle encore obscurément d'un royaume merveilleux [5]. Cependant l'esprit

1. *Faust*, I Teil : v. 430-454; 499-511.

2. *Ibid.*, v. 501-509; v. 1271-1291; Neumann : *aus Fr. Hebbels Werdezeit*, rapproche le chant des archanges dans le *Prolog im Himmel* de la poésie : *Gott*. On sait, que Proteus apparaît dans la seconde partie du *Faust* et propose, pour faire d'Homunculus un homme, de le faire passer selon des normes éternelles par des milliers de formes jusqu'à l'humaine qui est la suprême; cf. *Proteus* et *der Mensch*; mais Hebbel n'avait pas lu la seconde partie du *Faust*, cf. W. IX, 19.

3. Cf. Hoffmann, I, 190 : Phosphorus au lis : « Die Sehnsucht die jetzt dein ganzes Wesen wohlthatig erwärmt, wird, in hundert Strahlen zerspaltet, dich qualen und martern, denn der Sinn wird die Sinne gebaren und die höchste Wonne die der Funke entzündet, den ich in dich hineinwerfe, ist der hoffnungslose Schmerz in dem du untergehst, um aufs neue fremdartig emporzukeimen. Dieser Funke ist der Gedanke. »

4. Cf. Hoffmann, XI, 51, où ce qui est dit de l'homme s'entend aussi de la nature : « Der Gedanke zerstört die Anschauung und losgerissen von der Mutter Brust wankt in irrem Wahn, in blinder Betaubtheit, der Mensch heimahlos umher, bis des Gedankens eigenes Spiegelbild dem Gedanken selbst die Erkenntnis schafft, u. s. w. » Cf. aussi I, 250-252.

5. Hoffmann : I, 226; dans la phrase : « in der unglücklichen Zeit... wenn die Elementargeister in ihre Regionen gebannt nur aus weiter Ferne in

de la nature, l'amour, parle autour de lui : le parfum des fleurs qui flotte dans l'air, le vent du soir qui caresse son front, les rayons du soleil qui l'inondent, sont le langage dont use l'âme de la nature lorsque l'amour l'enflamme [1]. Mais l'homme est sourd, sauf quelques privilégiés dont leurs contemporains disent avec une nuance de raillerie qu'ils ont un esprit enfantin et poétique [2]. Le poète, en effet, rentre dans le sein de la nature et participe de la vie de tous les êtres; il en comprend l'harmonie sacrée; par l'amour de la nature il s'affranchit des liens de la réflexion, restaure l'état primitif et conduit la nature à s'unir de nouveau avec Dieu [3].

Pour Hoffmann comme pour Hebbel la beauté et l'amour qu'elle inspire sont l'âme de la nature [4]; l'idéal est le beau lis et c'est le poète ou l'artiste qui le conquiert. Nous avons cité dans les *einsame Kinder* un passage où Hebbel célèbre la musique comme la voix sacrée par laquelle la nature exprime ce que son âme renferme de plus fugitif, de plus délicat et de plus profond [5]. Chez Hoffmann aussi la musique est « le sanscrit de la nature [6] ». « la voix d'un monde des esprits romantique et inconnu [7] ». L'art et la musique en particulier font pressentir à l'homme le principe supérieur dont il est issu; la musique le conduit loin de la vaine agitation de la vie commune dans le temple d'Isis où la nature lui parle un langage sacré qu'il n'a jamais entendu et qu'il comprend cependant [8]. L'homme est impuissant à pénétrer tous les secrets de la musique; il sent qu'elle remplit son âme comme l'esprit de la nature, et l'emporte loin des misères de la vie terrestre dans un monde idéal [9]. La nature entière est musique, une musique secrète et inconsciente que perçoit l'artiste et qui lui révèle le rythme vital de l'univers. Non seulement les murmures des vents et des eaux, mais les couleurs, les rayons et les parfums se fondent comme des accords isolés en une immense harmonie : « La musique reste la langue universelle de la nature; elle nous parle en sons étranges et mystérieux que nous cherchons à fixer par des signes et nos combinaisons artificielles d'hiéroglyphes ne conservent pour notre esprit qu'une idée imparfaite de ce que notre oreille a entendu [10] ».

dumpfen Anklängen zu den Menschen sprechen werden... » est peut-être l'origine du *Lied der Geister* de Hebbel; cf. Hoffmann, *ibid.* : der alte mürrische Erdgeist.

1. Pour les parfums, cf. Hebbel : *Rosenleben*; pour le vent : *der Schäfer*; cf. aussi *der Mensch*; Hoffmann : I, 181. — 2. Hoffmann : I, 227-228. — 3. Hoffmann : I, 250-252; cf. Hebbel : *Proteus*. — 4. Cf. le rêve de Wilhelm dans les *einsame Kinder*, p. 63. — 5. *Einsame Kinder*, p. 88. — 6. Hoffmann, I, 46. — 7. Hoffmann, I, 29; VI, 82. — 8. Hoffmann, I, 35. — 9. Hoffmann, I, 29. — 10. Hoffmann, I, 321-322. Sur la musique chez les romantiques et chez Hoffmann en particulier, cf. Ricarda Huch : *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, p. 264-272.

VII

Lorsqu'on relit encore une fois Uhland, Schiller, Gœthe et Hoffmann, on s'aperçoit que, malgré leur influence sur Hebbel, il y a dans celui-ci un résidu, pour ainsi dire, dont ils ne rendent pas compte, et si l'on ne veut pas croire que ce résidu représente la part de réflexion propre de Hebbel, il faut chercher encore une autre source. Il y a longtemps qu'on en a indiqué une : « A une époque où je ne connaissais Schelling pas même de nom, écrit Hebbel en 1851, j'écrivis une poésie intitulée : *Naturalismus*, où se trouve le principe du système de Schelling; j'ai déjà rencontré le philosophe qui a vu dans ce fait une preuve de ma profonde connaissance du premier stade de la philosophie de Schelling[1] ». Hebbel nie par conséquent toute influence de Schelling sur sa pensée, à l'époque qui nous occupe; selon lui cette rencontre est un pur hasard et prouve simplement « combien l'homme qui par l'effet des circonstances est placé immédiatement face à face avec l'univers, peut par ses propres forces lui arracher de richesses[2] »; combien un autodidacte peut sans livres et sans maîtres approcher de la solution des grands problèmes. Il reproche un peu plus loin aux critiques, à propos d'une accusation du même genre, celle d'hégélianisme, « de méconnaître l'autonomie de l'esprit humain et de ne pas se douter que le contenu général de cet esprit est accessible à tout individu privilégié et doit revêtir chez lui une forme nouvelle[3] ». Que faut-il penser de cette autonomie intellectuelle que revendique Hebbel? Nous avons vu que tout au début il s'est nourri des idées de Schiller; il a été ensuite l'élève de Uhland et celui-ci lui a appris non seulement à faire des vers, mais à penser[4], il le reconnaît lui-même, et il n'est pas nécessaire de voir là une flatterie à l'adresse de Uhland; ce poète « a, au point de vue intellectuel, eu sur lui une action incomparable »; il lui est apparu « comme un apôtre à la fois de la nature et de l'art[5] »; les poésies de Uhland ont fait surgir devant son esprit d'immenses problèmes[6] et ce ne sont pas seulement des problèmes d'esthétique, car Uhland lui a apporté des clartés sur lui-même et sur plus d'un point obscur de l'art et de la vie[7].

Il ne faut donc pas prendre au pied de la lettre les affirmations de Hebbel lorsqu'il prétend avoir tout tiré de sa propre substance. Il déclare à diverses reprises n'avoir rien appris de nouveau depuis son départ de Wesselburen, n'avoir pas acquis depuis l'âge de vingt-deux ans une idée réellement neuve : « Tout ce que je pressentais alors plus ou moins obscurément s'est simplement déve-

1. Bw. V, 42-43; il est encore question de cette poésie Tag. I, 15. Cependant il ne nous reste aucune pièce sous ce titre. On a supposé que c'était soit le *Lied der Geister*, soit *Proteus*, soit *der Mensch*. — 2. Bw. V, 42. — 3. Bw. V, 45. — 4. Bw. I, 67. — 5. Bw. I, 68. — 6. Bw. I, 248. — 7. Bw. I, 249.

loppé dans mon esprit et a été du dehors contesté ou confirmé[1] ». Qui est-ce qui peut se rendre à distance un pareil témoignage? est-on jamais sûr que le germe intellectuel que l'on possédait ou que l'on croyait avoir possédé vingt ans auparavant, a réellement donné naissance à une idée actuelle, et d'ailleurs une idée, à force de subir les corrections de l'expérience, ne peut-elle pas se transformer au point de devenir réellement une idée nouvelle? Une idée peut, par des apports successifs, perdre son originalité dans l'esprit même de son inventeur, de même qu'une idée empruntée peut par l'élaboration devenir originale. L'affirmation de Hebbel repose sur une pure question de mots. En fait personne ne croira que son développement intellectuel a été de tous points le développement idéal de la monade et l'on a raison de continuer à agiter la question de l'influence de Schelling sur ses premières poésies[2].

Qu'à Wesselburen il n'ait pas lu Schelling, on peut l'en croire sur parole; on admettra même qu'il a ignoré le nom de Schelling, c'est-à-dire qu'il n'a lu aucun ouvrage exposant en tout ou en partie la doctrine du philosophe en s'y référant. Mais quand on songe à la prodigieuse diffusion des idées de Schelling, spécialement des théories de la *Naturphilosophie* [car elle est seule ici en cause], dans la première partie du XIXe siècle, on ne s'étonnera pas qu'il en ait pénétré quelque écho jusqu'à Wesselburen; si isolé que fût ce village, on s'aperçoit qu'il a fini par passer beaucoup de livres entre les mains de Hebbel et nous n'en connaissons certainement d'une façon exacte qu'une minime partie. D'autre part nous classons sous le nom de Schelling un grand nombre d'idées qui ne sont pas primitivement sa propriété, qu'il a tout au plus le mérite d'avoir formulées ou systématisées mieux que ne l'ont fait ses prédécesseurs ou ses contemporains; ces idées remplissaient non seulement les traités de philosophie, mais toute la littérature de l'époque, c'est-à-dire le romantisme du début du siècle; on en retrouve les membres épars dans les romantiques, les grands, les petits et les tout petits, sans compter les pseudo-écrivains qui suivent la mode. Comme le fait remarquer Kutscher, de nos jours on peut être nietzschéen sans avoir lu une ligne de Nietzsche[3]; pourtant l'extension du nietzschéisme n'est pas comparable à celle de la *Naturphilosophie*. Dans ces conditions il me semble inutile de chercher à rapprocher telle poésie de Hebbel de tel passage de Schelling[4], car ce qui

1. Bw. V, 42.

2. Sur cette question si controversée, cf. Neumann : *aus Fr. Hebbels Werdezeit*, p. 7-15; et *Neue Jahrb. f. das klass. Alt. u. f. Päd.* V, I, 1 : 1902, p. 74 et suiv.; R. M. Werner : *Euphorion*, VI, 797-804, W. VII, *Introd.*, XLII, et *Hebbel, sein Leben u. sein Wirken*, p. 33; Wætzoldt : *Hebbel u. die Phil. seiner Zeit*, p. 10-12; Kutscher : *Fr. Hebbel als Kritiker des Dramas*, p. 6-8; 12-13; Frenkel : *Fr. Hebbels Verhältnis zur Religion*, p. 96-98; Scheunert : *der Pantragismus als System*, u. s. w., p. 10-12, 326-328; 305-324; Anna Schapire : *Archiv f. system. Philosophie*, XIII, 242 [1907]. Tous avec quelques variantes admettent une influence indirecte de Schelling; la thèse contraire dans Zincke, *Hebbels philos. Jugendlyrik*, p. 1-126.

3. Kutscher, *op. cit.*, p. 7.

4. Comme l'a fait Neumann; Zincke a d'ailleurs montré que, Neumann

importe, ce n'est pas ce que le philosophe a dit, mais ce qu'on lui a fait dire ou ce qu'ont dit des inconnus qui appartenaient au même mouvement intellectuel que lui. Il nous suffit de constater que des idées de la *Naturphilosophie* se retrouvent dans Hebbel, ce que d'ailleurs il ne conteste pas[1]. Par quel chemin elles lui sont parvenues, sous quelle forme, c'est ce que nous ne saurons probablement jamais, mais si nous voulons adopter l'hypothèse la plus vraisemblable, nous dirons que l'autonomie intellectuelle dont Hebbel se vantait n'était qu'une belle illusion.

n'étant pas remonté au texte de Schelling, mais ayant simplement utilisé les citations et le commentaire de Kuno Fischer, ces rapprochements souvent ne portent pas.

1. Bw. V, 42-43 : « ... ein Gedicht betitelt : *Naturalismus*, worin das Schellingsche Prinzip steckt ». Nous avons résumé plus haut ces idées après avoir analysé les poèsies en question.

CHAPITRE VIII

LE PREMIER SÉJOUR A HAMBOURG

I

La situation de Hebbel à Wesselburen devenait, au moins à son avis, de jour en jour plus intolérable parce qu'elle ne lui permettait pas de s'occuper sérieusement de sa culture intellectuelle et empêchait son talent poétique de se développer. D'un autre côté, elle lui assurait un avenir modeste, sans doute, mais honorable. La poésie ne lui avait jamais fait négliger ses fonctions de secrétaire; le bailli Mohr était satisfait de lui, comme le prouve le certificat qu'il lui donna à son départ; il avait attiré, à ce qu'il prétend, l'attention du public sur lui par un article de journal [nous ne savons pas à quoi Hebbel fait allusion[1]]; il gagnait peu, mais il pouvait avec le temps compter gagner davantage; bref, s'il restait à Wesselburen, il pouvait se suffire à lui-même et n'avait rien à craindre pour son existence matérielle et pour son indépendance. « Mais il me semblait que la poussière des dossiers étouffait en moi un poète et, comme c'est incontestablement un malheur pour l'homme d'être obligé de sacrifier ses facultés supérieures aux facultés inférieures, j'avais le droit de me sentir malheureux[2]. » C'est à ce moment que, rendu plus impatient par l'insuccès des démarches dont nous avons parlé, il se cramponna avec une énergie désespérée « à une toile d'araignée » et remit son avenir entre les mains d'Amalia Schoppe.

Amalia Schoppe dirigeait à Hambourg un journal « pour les tailleurs et les couturières », les *Neue Pariser Modeblätter*, auquel Hebbel avait envoyé des poésies depuis le début de 1832. Amalia Schoppe montra pour ces productions un enthousiasme que Hebbel

1. Sur cette notoriété naissante, cf. Klaus Groth, *Lebenserinnerungen*, p. 121 : « Gesehen habe ich Hebbel nur als fünfzehnjähriger Knabe; er zählte ein und zwanzig und ich verehrte bereits damals seine ersten Gedichte ». — 2. Bw. II, 42-43.

lui-même fut incapable de comprendre et de partager dès qu'il vit ses œuvres imprimées [1]. Ainsi s'établit entre eux une correspondance régulière et amicale. Amalia Schoppe s'informa de la situation de Hebbel, de ses besoins, de ses désirs et de ses espérances; elle le consola, l'encouragea, et, ce qui valait mieux, elle s'efforça, avec un zèle infatigable, « de lui ouvrir la porte de sa prison [2] ». Ce fut pendant longtemps sans succès; enfin, au début de 1835, en s'adressant à plusieurs personnes de Hambourg, elle réunit une petite somme, cinq à six cents francs, et crut pouvoir inviter Hebbel à abandonner sa position à Wesselburen pour venir à Hambourg se préparer à suivre les cours d'une Université. Hebbel n'hésita pas un instant, si incertain que fût l'avenir et si faibles que fussent les chances de succès. Le 14 février 1835 il quittait Wesselburen pour Hambourg [3].

II

Hambourg était à ce moment une ville de 130 000 à 140 000 habitants et déjà le plus grand port de l'Allemagne [4]. Malgré les pertes subies par le commerce pendant les guerres napoléoniennes et les contributions de guerre prélevées par Davoust en 1813-1814, la richesse y était énorme et l'aspect de la ville somptueux. Un guide de cette époque décrit avec enthousiasme le Jungfernstieg, l'avenue le long de l'Alster, « avec sa rangée de palais, un spectacle que l'on ne retrouve dans aucune ville allemande ni même européenne ». La vue du port et celle de la Bourse « où chaque jour, à une heure, se rassemblent de 3 000 à 4 000 personnes pour discuter et conclure des affaires », étaient également uniques au monde. « Le port le matin, la Bourse à une heure et les bords de l'Alster le soir, voilà ce qui mérite le plus d'être vu à Hambourg; ce sont les foyers de la vie hambourgeoise [5]. » Les rues étaient remplies d'une foule active à laquelle des types populaires : la marchande de légumes, les vendeurs de sable, de brosses et d'anguilles, le preneur de rats, le joueur d'orgue, donnaient une originalité locale très prononcée. Si l'on travaillait, on s'amusait aussi, largement et bruyamment, la bonne société dans les établissements des bords de l'Alster, le peuple et les matelots dans le faubourg de Sankt Pauli, le Hamburger Berg, avec ses théâtres populaires, ses ménageries, ses

1. Bw. V, 44. — 2. Cf. une lettre d'elle en juillet 1834 : Bamberg, I, 14. La publication de la Correspondance d'Amalia Schoppe avec Hebbel est annoncée.

3. Pour le détail, voir R. M. Werner : *Hebbel, sein Leben und sein Wirken*, p. 34-36; Bw. I, 35. — 4. Sur Hambourg entre 1814 et 1841, cf. Gallois : *Geschichte der Stadt Hamburg*. Bd. II, 659-708; Chde : *das Stadttheater in Hamburg*, p. 20-29.

5. Du même guide : « ... Sillem's Bazar, eine mit fortlaufender Glaskuppel überwölbte Strasse von zwei Reihen Kaufläden, mit Marmor und Bildwerken reich verziert, von einer Weite und Höhe mit welcher die berufenen Anstalten dieser Art in London und Paris kaum sich messen dürften. »

lutteurs et ses danseurs de cordes, ses carrousels, ses baraques de toutes sortes et ses salles de bal. Mais, comme le dit le guide, en dehors de ce qui concernait la vie matérielle et commerciale, Hambourg ne renfermait guère de curiosités. « Ses monuments historiques, ses collections artistiques et scientifiques sont peu importants pour une ville aussi riche et aussi ancienne. » Les préoccupations des Hambourgeois, lorsqu'ils n'avaient pas leurs affaires en tête, ne se tournaient pas en effet vers l'art et la science. « Ce sont de bonnes gens et ils mangent bien » : tel est le témoignage que Heine leur rendait. Toutes les discussions s'apaisaient autour de la table bien garnie et tout le monde était d'accord sur l'excellence de la soupe à la tortue et de la viande fumée. « Hambourg est la patrie de la viande fumée et se vante de ce produit comme Mayence de Johann Faust et Eisleben de Luther. Mais que sont l'imprimerie et la Réforme à côté de la viande fumée[1]? » L'alcool aussi jouait son rôle : sous ce ciel brumeux et pluvieux, dit Gutzkow, il faut se réchauffer intérieurement par des boissons fortes; « le porter, les huitres, les poissons et les beefsteacks sont pour les Hambourgeois ce qu'est le macaroni pour les Italiens ».

Heine a décrit les citoyens de cette ville : « trapus, le regard froid et réfléchi, le front bas, les joues rouges et pendantes, l'appareil masticatoire particulièrement développé; le chapeau vissé sur la tête et les mains dans les poches du pantalon comme quelqu'un qui demande : Combien vous dois-je? » Heine connaissait cette race dont son oncle Salomon Heine était un des plus beaux représentants, lui dont on connaît le mot : « Si mon neveu avait appris quelque chose, il n'aurait pas besoin d'écrire des livres ». Il racontait volontiers comment il était arrivé à Hambourg trente ans auparavant avec quelques schillings en poche[2]. La plupart de ses concitoyens avaient grandi dans les mêmes idées que lui. Ce n'est pas qu'il n'y eût à Hambourg quelques foyers littéraires dont nous aurons l'occasion de parler : le fameux Stadttheater, la boutique du libraire Campe, des salons comme celui du docteur Assing. Il y avait aussi des journaux et une critique littéraire, médiocre il est vrai; dans les cafés on trouvait nombre de jeunes médecins et avocats sans clientèle qui discutaient passionnément littérature[3]. Mais, d'une façon générale, les choses de l'esprit occupaient ici le dernier rang; il n'était venu à l'idée de personne d'appeler cette ville l'Athènes de l'Alster. Hebbel souffrit dans cette atmosphère et Hambourg ne lui fut jamais sympathique[4].

1. Heine : *Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*, chap. III et IV; on connaît les dernières strophes de *Ritter Tannhäuser*; cf. Gutzkow : *Schauspieler vom Hamburger Berge* (*Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. V, 218-219; 226-227).

2. Gutzkow lui prête une autre phrase caractéristique : « Ueber Litteratur kann ich nicht sprechen, ich kenne keine anderen Aufsatze als die welche vom Konditor kommen » (*Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. X, 133-134).

3. Cf. Gutzkow, Bd. X, 198-199.

4. Une esquisse de Hambourg dans : *Mutter und Kind*, v. 888 et suiv. (W. VIII, 308). Sur la vie mondaine à Hambourg, cf. un passage du *Morgen-*

Amalia Schoppe n'est plus connue aujourd'hui que comme la protectrice de Hebbel, mais vers 1840 elle tenait sa place dans la littérature au moins par le nombre de ses productions. C'était une femme auteur dans le genre de Johanna Schopenhauer, Helmina von Chézy, Caroline Pichler, Fanny Tarnow ou Henriette Hanke, qui, tour à tour, écrivaient des romans, dirigeaient des magazines familiaux, traduisaient des œuvres étrangères, ouvraient des maisons d'éducation et jouissent maintenant d'une modeste immortalité dans les catalogues des bibliothèques de prêt. R. M. Werner estime qu'Amalia Schoppe écrivit pour sa part environ cent cinquante volumes. Elle avait reçu une solide éducation, appris à fond le français, lu beaucoup d'écrivains allemands ou étrangers, fréquenté pas mal de littérateurs et emmagasiné une quantité considérable de connaissances qu'elle déversa ensuite dans ses écrits. Elle avait même trouvé le temps de se marier et de mettre au monde trois fils, mais elle fut aussi malheureuse comme épouse que comme mère[1]. La vie ne lui avait pas toujours été douce, mais elle avait déployé contre l'adversité une énergie que Hebbel se plaît à reconnaître en ajoutant que chez peu de gens il avait trouvé un pareil fond de bonté[2]. Il est certain qu'Amalia Schoppe faisait volontiers le bien : surtout elle était serviable. Il semble y avoir eu chez elle un besoin de dépenser un surplus d'activité pour le compte d'autrui et en particulier, au moment où elle connut Hebbel, en faveur de jeunes gens dont elle aurait pu être la mère : elle avait en 1835 quarante-quatre ans ; elle les découvrait, les encourageait, les casait, suivait leurs faits et gestes d'un œil anxieux, à peu près comme une poule surveille sa couvée. Dans une des premières lettres qu'elle écrit à Hebbel, elle le prie de ne pas l'appeler « Madame », ou « Frau Doctorin », mais simplement « mère », ajoutant qu'elle n'est

...statt de 1827 cité par Uhde : *das Stadttheater in Hamburg*, p. 28-29] : « Das Theater und die im Winter veranstalteten Concerte sind die einzigen Mittelpunkte wo ein Theil der feineren Welt sich gewöhnlich trifft: dem Künstler, die Tonkünstler ausgenommen, und dem jungen Gelehrten wird es schwer, eine fruchtbare gesellige Unterhaltung zu finden. Im Sommer ziehen die meisten Familien vor das Thor, hinaus aufs Land; im Winter bilden sich wohl einzelne Cirkel wo aber die junge Welt eigentlich nur in der Musik Sammelpunkte erhält... Hamburg hat keinen Hydepark, keinen Prater; öffentliche Balle gibt es nicht;... Vereine wo durch Vorlesungen auf die Bildung gewirkt wird, wollen nicht gedeihen. Unsere meisten Herren sind zu sehr beschäftigt und die Damen haben vor dergleichen eine Art Scheu... Schwerlich ist eine gleich volkreiche Stadt zu finden wo weniger öffentliches Leben herrscht als hier. » Sur la vie littéraire un passage de *Gesellschafter* de 1827 (Uhde, *op. cit.*, p. 22) : « Höchst gering und unbedeutend ist noch das literarische Treiben in Hamburg;... da diese Handelsstadt durchaus keinen literarischen Marktplatz darbietet, so ist daselbst auch Mangel an literarischer Gesellschaftlichkeit. Wir haben für Belletristik in Berlin mehrere Vereine, in Hamburg aber leben Schöngeister, Novellen- und Bühnendichter wie Karl Töpfer, Lebrun, Heinrich Heine, von Maltitz, Börnstein, Kruse, Pratzel, Zimmermann u. a. und kaum kennen sie einander, wenn sie sich nicht zufällig begegnen; in grossen Gesellschaften findet man auch nur selten einen von ihnen und unter sich haben sie gar keinen Vereinigungsort. »

1. Sur la biographie d'A. Schoppe, vgl. Werner, *op. cit.*, p. 344. — 2. Bw. I, 277.

plus d'âge à se voir faire la cour et qu'elle souhaite seulement d'inspirer une affection filiale « à la chère jeunesse qui se presse autour d'elle[1] ».

Elle voulut être pour Hebbel une mère, et fut, selon l'expression de R. M. Werner, une gouvernante. Elle traita ce jeune homme de vingt-deux ans, dont la personnalité était déjà très nettement marquée, comme un petit garçon. Elle ne se borna pas à lui trouver une chambre et des gens qui voulussent le recevoir à certains jours à leur table; elle lui écrivit, avant son arrivée, une lettre pour lui inculquer les éléments de la civilité puérile et honnête : ne pas parler sans qu'on l'interroge, s'en aller à la fin du repas, à moins qu'on ne l'invite à rester, ne se moquer de rien de ce qui touche à Hambourg, corriger sa prononciation et certaines expressions villageoises. Au fond, elle n'a jamais connu Hebbel et ne s'est jamais douté qu'elle avait voulu enfermer un jeune aigle dans sa basse-cour: dès que l'aigle commença de battre des ailes, pour prendre son vol, toute la basse-cour fut en révolution et Amalia Schoppe scandalisée. Un principe inébranlable chez elle était que le but d'un poète dans la vie ne consiste pas à faire des vers, mais à occuper, dans la société, une position stable, bien définie, utile et rémunérée. Elle avait rêvé de faire de Hebbel un commis dans une loterie hambourgeoise, ou un employé dans une papeterie: il aurait consacré ses loisirs à ses études personnelles : pour le décider, elle lui citait l'exemple de Uhland « qui exerçait avec zèle une fonction publique », et d'un autre de ses protégés qui était poète lyrique et marchand de vins.

Son but en faisant venir Hebbel à Hambourg était, lorsqu'il aurait acquis quelques connaissances préparatoires, de l'envoyer à l'Université étudier le droit ; une fois juge, ou avocat, ou fonctionnaire, il aurait le loisir d'écrire tous les romans et de collaborer à tous les journaux de modes qu'il voudrait. « Amalia Schoppe, écrivait Hebbel deux ans plus tard, se figure que je suis un homme de talent et même de génie, par-dessus le marché très laborieux, qui passera brillamment ses examens, et dont la carrière ultérieure dans l'État et la littérature remplira de joie ses protecteurs, mais je ne suis rien de tout cela[2]. » En 1840, après le succès de *Judith* et bien qu'elle eût à cette occasion comparé Hebbel à Shakespeare, elle trouvait encore qu'il aurait mieux valu qu'il étudiât le droit. Or comme Hebbel était dès 1834, ainsi qu'il l'écrit en un endroit, absolument décidé à ne se consacrer qu'à la littérature[3], il y avait entre lui et Amalia Schoppe un malentendu initial. De là, cinq ans

1. Kuh, I, 110. — 2. Bw. I, 200.

3. Bw. I, 348. Dans les premières semaines qui suivent son arrivée à Hambourg, il semble converti aux vues pratiques d'Am. Schoppe : « Ich werde Jura studieren...: auch hat die Jurisprudenz eine sehr interessante Seite. Glaube übrigens nicht dass ich der Poesie untreu geworden bin... Doch erwarte ich nichts mehr von ihr für's practische Leben, die Paar Schillinge Honorar ausgenommen die mir ein Roman, wenn ich in Mussestunden einen schreiben sollte, einbringen kann » (Bw. I, 32-33). Mais cela ne dura pas.

de discussions, de reproches, de propos aigres, d'explications orageuses, de brouilles et de réconciliations jusqu'à la rupture finale en 1840. Au commencement, Hebbel essaya courageusement de suivre le programme de sa protectrice[1] : on lui avait donné pour précepteur un collégien de dix-sept ans, Gravenhorst, qui lui enseigna le latin, comme on le lui avait appris, c'est-à-dire de la façon la plus aride et la plus machinale; une fois, Hebbel, accoudé sur le pont des Lombards, maudit le jour où il était venu à Hambourg, parce qu'il ne pouvait se rappeler la déclinaison de *ille*[2]. Il commença aussi les mathématiques, mais jeta bientôt les livres de côté, au grand mécontentement d'Amalia Schoppe, et c'est peut-être alors qu'elle se servit pour la première fois à son égard de la phrase qu'il devait entendre si souvent dans la suite : « Si j'avais su.... »

Sous prétexte qu'il lui devait ses moyens d'existence, elle contrôlait ses moindres dépenses; elle eût voulu qu'il vînt chaque jour chercher chez elle son lait et des restes de repas; Hebbel refusa d'emporter ainsi des aumônes sous les yeux de tout le voisinage. Elle trouva mauvais qu'il logeât un ami chez lui quoique celui-ci payât la moitié du loyer. Johann, le frère de Hebbel, ayant passé plus de vingt-quatre heures sous son toit, Hebbel fut obligé de le rembarquer au plus vite pour Brunsbüttel, pour éviter une scène de la part d'Amalia Schoppe. Elle l'employait d'ailleurs sans ménagement à toute sorte de besognes : elle lui fit signer et publia sous son nom un article rempli des plus violentes attaques contre un libraire avec lequel elle était en désaccord; Hebbel eut la sensation de s'être vendu lui-même, d'avoir payé de son honneur et de sa conscience les bienfaits de sa protectrice. Enfin, il eut le tort de trop se lier avec un certain Alberti, qui abusa de sa confiance pour le calomnier auprès d'Amalia Schoppe et sut les envelopper tous deux dans un tel réseau de commérages et de faux rapports qu'une brouille durable faillit les séparer. Hebbel découvrit à temps les intrigues d'Alberti; une explication et une réconciliation eurent lieu au mois de mars 1836, mais pendant tout l'hiver les rapports de Hebbel et de sa protectrice avaient été très tendus. Hebbel se plaint en juin d'avoir perdu six mois pour ses études, car les ennuis que lui valait Alberti lui ôtaient toute liberté d'esprit[3].

Ses relations avec la plupart des autres personnes qu'il connut à Hambourg ne furent pas plus agréables. Un certain nombre de gens avaient accepté de le recevoir à certains jours à leur table : de sorte, disait-il, qu'après avoir mangé à Wesselburen comme un domestique avec les domestiques, il mangeait maintenant comme un mendiant avec des gens qui lui faisaient l'aumône de leur soupe; quand il frappait à leur porte, il lui semblait marcher à l'immolation de son être moral et, pour un repas, ces pseudo-bienfaiteurs

1. Bw. I, 32; 37; VIII, 6. — 2. Tag. I, 97. — 3. Bw. II, 47; Tag. I, 43; Bw. VIII, 4 et suiv.; I, 63. Sur Alberti, cf. Bartels, *Fr. Hebbel* (Reclam), p. 31.

exigeaient des remerciements jusqu'au jugement dernier. De ce que l'allégresse ne brillait pas sur son visage, on lui faisait un crime comme d'une preuve de noire ingratitude. Mais lui se croyait tenu à plus de reconnaissance pour les bienfaits qui s'adressent à l'esprit que pour ceux qui s'adressent au corps ; il se croyait tenu à plus de reconnaissance vis-à-vis de Uhland que vis-à-vis des gens qui lui donnaient à manger.

Les fonds destinés à son entretien avaient été déposés entre les mains d'un certain pasteur Schmalz, « un homme orgueilleux, qui ne se donna pas la moindre peine pour savoir qui j'étais ; il me traitait comme un mendiant ; on me l'avait donné comme surveillant et dispensateur d'aumônes, et je devais lui demander chaque schilling et lui rendre compte de chaque dépense — à l'âge de vingt-deux ans[1] ». Ces humiliations ne lui faisaient pas abdiquer ses droits ; il en conservait au contraire une très vive conscience, mais il se réservait de les faire valoir en un temps plus opportun, parce qu'il ne savait comment s'y prendre, ni quelle attitude adopter vis-à-vis de son entourage. Il était obligé de respecter, presque comme des lois, les caprices et les préjugés de ses protecteurs ; de plus il sortait à peine de son esclavage de Wesselburen, et ne savait pas faire respecter son individualité autant qu'elle y avait droit. Mais le sentiment de sa valeur personnelle s'exaspérait d'autant plus qu'on faisait moins de cas de lui. Recevait-il d'ailleurs de véritables bienfaits, ou simplement le tribut qui lui était dû ? En ce temps-là, il commençait probablement déjà à penser en lui-même ce qu'il écrivait en 1839 : « Sentant en moi une telle intensité de vie, je crois avoir droit à des conditions d'existence telles que je puisse développer mon individu[2] ».

Pour les jeunes gens et jeunes écrivains que Hebbel rencontrait chez Amalia Schoppe, il n'éprouvait, quoiqu'il fût obligé de leur faire bon visage, que du mépris, par exemple pour un certain Hocker, poète lyrique et marchand de vins, qui mourut alcoolique. Chez un autre, Janinski, auquel il reconnaissait un certain talent et avec lequel il entretint des rapports assez espacés, il découvrit un égoïste, un fourbe, un caractère sans dignité et sans consistance : « Ce qu'il y a de malheureux chez Amalia Schoppe, c'est qu'elle est poète ou plutôt qu'elle ne l'est pas,... elle n'a pas la hardiesse de se croire poète, mais elle se permet de porter un jugement sur des poètes, et malheureusement le diable a envoyé chez elle un représentant de cette noble corporation qui a écrit un drame et qu'elle idolâtre.... Quant à moi, je vois trop bien la différence entre le sieur Janinski et Uhland, auquel il se croit très supérieur, pour complimenter le premier autrement que par mon silence. Cette attitude a, à ce qu'il me semble, refroidi quelque peu Amalia Schoppe à mon égard. » « Ce qu'il y a d'essentiellement fâcheux dans ma situation, dit-il ailleurs, c'est que tous les gens avec lesquels je suis entré en relations par hasard ou par nécessité

1. Bw. II, 44-46 ; Tag. I, 1701. — 2. Tag. I, 1495 ; Bw. I, 373 ; Tag. I, 1701.

ne sont pas faits pour moi; je n'aurais cherché à me lier avec aucun si les circonstances ne m'avaient forcé à les fréquenter[1]. » Dans cette complète solitude morale il rencontra Elise Lensing.

Du 31 mars au 5 mai 1835, Hebbel habita sur le Stadtdeich une chambre qu'Amalia Schoppe avait louée pour lui chez un certain Ziese, qui vivait là avec sa femme et une fille que celle-ci avait eue d'un premier mariage. Elise avait vu tout enfant son père devenir fou; son beau-père la maltraita; un ami de la famille lui fit donner une éducation assez soignée dans un pensionnat de Magdebourg « où on lui inculqua en quelque sorte les plus hautes prétentions ». La réalité fut, en sortant de là, une place de gouvernante, puis le retour chez son beau-père établi comme marin ou batelier à Hambourg, tandis que la mère augmentait les revenus de la famille en louant des chambres. Elise, de son côté, gagnait quelque argent par des travaux de couture. Elle se trouvait en somme assez malheureuse. Les Ziese étaient, dit Hebbel, de braves gens, mais sans culture et souvent à court d'argent. Elise leur était très supérieure comme éducation et comme finesse d'esprit; elle avait vu le monde et gardé, de ses fréquentations avec des gens distingués un besoin de politesse et de manières plus raffinées que celles de son milieu. Hebbel la plaignait, il savait par expérience que c'est un grand malheur d'être obligé de vivre parmi des gens avec lesquels on n'a moralement aucun point de contact[2]. D'autre part, Elise avait quelque argent, soit d'un héritage, soit de ses économies; certains prétendaient qu'elle pouvait vivre de ses rentes, ce qui n'était sûrement pas vrai, mais ses parents dans leurs embarras avaient souvent recours à son obligeance, de sorte que Hebbel était obligé de l'engager à ne pas trop écouter son bon cœur[3].

Isolée, comme Hebbel, dans la vie, ils se trouvèrent attirés l'un vers l'autre. Amalia Schoppe avait pourtant prévenu Hebbel dès le premier jour que la réputation d'Élise n'était pas des meilleures, mais Hebbel ne tarda pas à se convaincre que les propos d'Amalia Schoppe n'étaient que des commérages et des calomnies recueillies aux sources les plus impures. Lorsque, au bout de six semaines, Hebbel déménagea de chez les Ziese, il écrivit dans son Journal que, si dès son entrée dans cette maison il avait trouvé la bonté, il en emportait l'amour. « Elise me témoigne un attachement infini; si ma future femme ressent pour moi la moitié seulement de cette affection, je m'estimerai heureux[4]. » Il alla bientôt tous les jours prendre son café chez Elise, au grand mécontentement d'Amalia Schoppe, qui le poursuivait d'insinuations perfides; le seul résultat en était de lui rendre Amalia Schoppe plus odieuse et Élise plus chère.

Non qu'il éprouvât pour elle réellement de l'amour. Elle avait à ce moment trente et un ans, c'est-à-dire qu'elle était de neuf ans

1. Bw. I, 36; Tag. I, 1519. — 2. Bw. I, 230; 246. — 3. Bw. III, 18; I, 56. — 4. Tag. I, 31.

plus âgée que lui; au témoignage de Hebbel lui-même, elle n'était pas d'une beauté remarquable et son visage n'avait plus la fraîcheur de la jeunesse [1]. Mais elle était intelligente, expérimentée, pratique, connaissant le monde et la vie bien mieux que Hebbel; elle lui donnait pour sa conduite quotidienne de très utiles conseils et Hebbel, conscient de sa gaucherie et de son ignorance des bonnes manières, admirait l'éducation et le savoir-vivre d'Elise. Elle fut pour lui un peu comme une mère ou une sœur aînée. Surtout Hebbel lui était reconnaissant de l'écouter patiemment lorsqu'il exposait ses idées, d'être la seule personne à Hambourg avec laquelle il pût causer librement et chez laquelle ses joies, ses peines, ses espérances trouvassent un écho : « Je puis dire vraiment que le plus grand bonheur de ma vie a été de te connaître; à Hambourg où personne ne me comprenait, j'ai trouvé auprès de toi intérêt, encouragement, consolation; tu étais à mes côtés dans mes moments les plus pénibles et tu m'as procuré les plus belles heures de mon existence; tu sais que je ne me trouvais bien nulle part hors de chez toi [2] ».

Le caractère d'Elise semble avoir été à la fois passionné et calme : elle sentait profondément et se laissait parfois entraîner par le désordre de son cœur, mais la raison se faisait finalement entendre. Le trait dominant chez elle, aux yeux de Hebbel, était la bonté : « Par ton amour et ton dévouement sans bornes, tu es la seule femme en ce monde par laquelle je sache encore quelque chose de la joie et du bonheur ». Tout au long de leur liaison, il revient souvent, dans son Journal et dans ses lettres, sur cette perfection, cette pureté incomparable et presque supra-terrestre de la nature d'Elise. Il la retrouve trait pour trait dans la belle âme de Schiller, à laquelle son cœur révèle le sublime. « Je n'ai encore jamais rencontré un être humain d'une si admirable et divine harmonie; sans elle je n'aurais pas pu écrire *Genoveva*; je lui dois tout, mon individualité intérieure et extérieure, mon existence dans le monde et dans l'art. » « Combien tu m'es supérieure, toi qui es tout entière amour, toi chez laquelle je n'ai jamais découvert la moindre trace de la malédiction et de la honte du genre humain : l'égoïsme. Tu as plus d'intelligence que la plupart des autres femmes et un cœur comme il n'y en a jamais eu de plus noble. Tu es une des plus admirables femmes qui aient jamais passé sur la terre et ma plus grande douleur est de ne pas pouvoir t'aimer comme tu le mérites [3] ». Hebbel n'a pas aimé Elise comme elle le méritait, c'est ce que nous aurons tout le loisir de voir pendant les années qui vont suivre, et rien dans la vie de Hebbel ne révèle mieux son caractère que cette liaison, dont il disait dix ans plus tard, au moment de la rupture, qu'à Hambourg il avait éprouvé du respect, de l'adoration même, mais jamais de l'amour [4].

1. Bw. I, 52. — 2. Bw. I, 242. — 3. Bw. I, 162; III, 205; I, 52; Tag. II, 2402; Bw. II, 96; III, 222. — 4. Bw. III, 314; cf. la poésie de 1835, *ein Gebet*, où Elise apparaît transfigurée en une sainte, W. VII, 126.

III

Dans le domaine du savoir comme dans la société Hebbel se trouvait dans une fausse position. De même qu'il dépendait matériellement de gens auxquels il se savait moralement supérieur, de même il lui fallait à vingt-deux ans « s'asseoir sur un banc d'école à côté de petits garçons [1] » qu'il dépassait infiniment par la profondeur de son intelligence. A Wesselburen il avait lu beaucoup mais sans méthode, au hasard des livres qui lui tombaient sous la main; il possédait des connaissances variées et même sur certains points solides, mais ailleurs son savoir présentait d'énormes lacunes. A Hambourg on voulut lui inculquer systématiquement tout ce qu'un enfant ordinaire apprend à l'école primaire ou au collège. On ne pouvait cependant lui faire suivre à son âge les cours d'un établissement d'éducation et il ne se trouva pas de précepteur capable de dresser pour lui un plan d'études approprié. Comme on tenait essentiellement à lui faire apprendre les langues anciennes, on le confia, comme nous l'avons vu, aux bons soins du collégien Gravenhorst qui l'instruisait deux heures par jour. Plus tard, en lisant dans Las Cases que Napoléon à Sainte-Hélène eut beaucoup de peine à apprendre l'anglais, Hebbel, faisant vraisemblablement un retour sur lui-même, écrivait : « Il est très fâcheux pour un homme de ne pas s'être assimilé les connaissances scolaires pendant les années d'enfance qui doivent y être consacrées; plus tard il sera capable des spéculations les plus élevées, mais il ne pourra apprendre le latin ». En septembre, il pouvait lire à peu près César et préparer Térence; quant au grec, il l'avait envoyé au diable dès le mois de juin [2].

Au bout de quelques mois le latin passa au second plan dans les leçons de Gravenhorst, pour faire place à de libres entretiens sur la littérature, l'art et la philosophie; sur ce terrain Hebbel convainquit bientôt de sa supériorité Gravenhorst et Alberti qui était devenu son compagnon d'études. Nous avons déjà vu qu'à Wesselburen Hebbel semble avoir volontiers discouru devant un auditoire juvénile et prompt à l'admirer. A Hambourg il put satisfaire de nouveau ce goût de conférencier et d'éducateur d'abord devant ses amis et bientôt devant un auditoire plus nombreux. En se voyant écouté, il jouissait de sa valeur et oubliait les humiliations qu'il devait subir autre part. Il s'était constitué le directeur de conscience d'Alberti. Cet Alberti, qui semble avoir été un caractère sans consistance et sans probité, était alors sur le point d'embrasser le catholicisme. Hebbel vit là, selon ses propres paroles, une âme à sauver [3]. Il prit Alberti chez lui pour mieux le catéchiser, le recommanda à Amalia Schoppe et lui procura des livres, des rela-

1. Bw. II, 44. — 2. Tag. II, 2445; Bw. I, 36. — 3. Bw. II, 46.

tions et des moyens d'existence. L'expérience, d'ailleurs, tourna mal à cause de la fourberie d'Alberti.

Malgré des moments, des heures et des journées pénibles, Hebbel ne regrettait pas d'avoir quitté Wesselburen pour Hambourg, car cette dernière ville lui offrait des ressources incomparablement plus grandes pour son développement intellectuel. A Wesselburen il avait déjà commencé de tenir un journal que malheureusement il anéantit plus tard. Peu de semaines après son arrivée à Hambourg, le 23 mars 1835, il se mit à consigner par écrit « ses réflexions sur le monde, sur la vie, sur les livres et principalement sur lui-même sous la forme d'un journal[1] ». Celui-ci fut, selon son expression, un baromètre qui marquait les changements de saison de son âme[2]. Wesselburen était le cachot où ne pénétrait pas le moindre rayon de lumière et d'espérance, tandis que Hambourg était le premier pas vers la liberté. Hebbel en a convenu lui-même et un jour, avant de récapituler tous ses griefs contre Amalia Schoppe, il déclarait : « Je veux me souvenir éternellement que c'est elle qui m'a ouvert la porte de la vie et que sans elle, en dépit de tout ce qu'il peut y avoir en moi, mon être moral aurait péri à Wesselburen[3] ».

Nous voyons mentionnés dans le journal de Hebbel à cette époque : Heine, Raupach, Byron, Shakespeare [Falstaff], Immermann [*Kaiser Friedrich*], Börne, Jean-Paul [*Titan*], et d'autres moins importants. Il ne les a peut-être pas lus tous, mais on voit qu'il en connaît autre chose que des titres d'ouvrages. L'activité intellectuelle de Hebbel se manifeste surtout dans la part qu'il prend aux travaux du *Wissenschaftlicher Verein für 1817*. C'était une association de collégiens qui se réunissaient une fois par semaine pour déclamer des vers, se faire mutuellement des conférences et discuter ensuite le sujet traité par le conférencier. De plus les membres remettaient des travaux écrits qui circulaient, étaient critiqués par écrit et lus finalement en même temps que les critiques dans une des réunions hebdomadaires. Mémoires et critiques étaient conservés dans les archives du *Verein* qui existent encore. Hebbel fut introduit par Gravenhorst le 13 mai 1835 et donna sa démission le 23 novembre de la même année[4]. La façon dont Hebbel critique les travaux des autres membres est remarquable par sa précision, la netteté avec laquelle il fait ressortir les points selon lui contestables, la franchise, parfois ironique, avec laquelle il distribue le blâme et l'éloge. Les sujets sont assez divers : le *Faust*, dont il déclare n'avoir lu que la première partie il y a déjà plusieurs années [nous avons vu dans quelles conditions]; l'influence de la poésie; la pierre philosophale; la réhabilitation de Judas Iscariote; la tolérance; la division des facultés de l'esprit [Hebbel considère la psychologie comme un bon exercice pour

1. Tag. I, titre. — 2. Tag. I, 136. — 3. Tag. I, 1701. — 4. Pour le détail de la participation de Hebbel aux travaux du *Verein*, cf. W. IX, *Introd.*, IX et suiv.

développer le jugement, mais conteste absolument que la méthode qui consiste à analyser les parties pour arriver à une idée de la totalité puisse conduire à quelque résultat], le niveau mental des animaux [« nous savons seulement, conclut Hebbel, qu'ils ne sont pas au même degré de développement que nous, mais nous sont-ils inférieurs ou supérieurs, c'est ce que nous ne devons pas décider »]; l'immortalité de l'âme [Hebbel discute de très près les preuves en faveur de l'immortalité et sur les rapports de l'âme et du corps émet cette hypothèse que l'âme est une sublimation de la masse corporelle, une force indivisible et peut-être par là impérissable]; le patriotisme [ce n'est pour Hebbel qu'une forme particulière de l'esprit de caste, en soi condamnable, mais nécessaire pour le maintien des nations actuelles; reste à savoir si cette division de l'humanité en nations mérite d'être conservée; au fond le patriotisme n'est pas justifiable philosophiquement, mais juridiquement l'individu élevé et protégé par une société donnée est le débiteur de cette société [1]]. Mais plus intéressant que ces critiques est un mémoire de Hebbel lui-même sur Th. Körner et H. von Kleist [juillet 1845] [2]; en le rapprochant de divers passages du Journal à la même époque, on a un aperçu des idées de l'auteur sur l'esthétique.

IV

Hebbel juge nécessaire de définir d'abord l'art en général et les différents genres littéraires où Körner et Kleist se sont essayés. Après avoir critiqué l'école de Bodmer et de l'imitation de la nature, ainsi que l'école qui préconisa « l'imitation du beau », il demande quel est le but de l'art et en particulier de la poésie? « L'art, répond-il, doit saisir et représenter la vie dans ses formes les plus diverses. Il est évident qu'il ne s'agit pas seulement de copier la vie; la vie doit trouver dans la poésie autre chose que la chapelle ardente où elle est parée et exposée; nous voulons voir le point où la vie prend naissance et celui où, comme une vague isolée, elle se perd dans le grand océan de l'infinité des effets. » Ou encore : « Le but de l'art doit être de représenter la vie, c'est-à-dire de rendre sensible l'infini dans l'apparition particulière. Il atteint ce but en dégageant les facteurs essentiels d'une individualité ou d'une phase de cette individualité [3]. » Hebbel est partisan du réalisme en ce

1. Les critiques de Hebbel dans : W. IX, 19-67, et W. X, 1-11. — 2. W. IX, 31-59.
3. W. IX; 34; Tag. I, 126. Cf. W. X, 3 : « Die Kunst beschäftigt sich mit der Nachahmung des Lebens » Hebbel conclut de là à l'immutabilité de l'esthétique . « Das Leben ist für die Kunst bloss Stoff und der Stoff mag sein wie er will, die über seine Bearbeitung fest gesetzten Regeln bleiben sich immer gleich. Hieraus, nebenbei sei es bemerkt, nicht aber aus einer besonderen Bevorzugung der Alten, dürfte sich es auch erklären dass ihre Theorie der Kunst so unumstösslich und vollständig abgeschlossen ist; das jenige Zeitalter welches die Kunst in ihrer Idee erfasste, musste sie auch in ihren Gesetzen erfassen ».

sens qu'il n'admet pas que l'art ait d'autre source que la vie, mais ce réalisme ne veut pas décalquer les apparences fuyantes, il veut remonter jusqu'à la loi éternelle qui gouverne les apparitions.

La recherche de la loi ou des causes n'est pas seulement un élément essentiel de l'esthétique de Hebbel, c'est un trait de son caractère, une tendance impérieuse de son esprit. « Une situation n'est pénible pour moi que tant que je n'en ai pas pénétré le fond, tant que je n'ai pas reconnu qu'elle a un fondement naturel [1]. » Le poète est celui qui a une *Weltanschauung*, un point de vue auquel tout se ramène; Byron n'est pas un génie parce qu'il n'a pas une conception de l'univers, mais seulement une tournure bizarre d'imagination. Le poète ne décrit pas l'univers mais l'explique : « La différence entre la fantasmagorie et la fantaisie, c'est que l'une représente les irrégularités de la nature isolées et violemment séparées de l'ensemble, tandis que l'autre les ramène à la nature et les explique ». « Le but du poète est d'expliquer l'énigme de la vie » et il y arrive en décrivant fidèlement la vie, « car elle est expliquée aussitôt qu'elle est connue [2] », c'est-à-dire que l'on est remonté à son origine. La poésie est une philosophie, la seule philosophie, et aussi une religion. « Elle est une seconde révélation, un évangile écrit de la main même de la nature [3]. »

Nous avons déjà dit que des idées semblables sont contenues à l'état latent dans les poésies que Hebbel écrivit à Wesselburen et qu'elles résultaient, selon son propre témoignage, de ses méditations sur les poésies de Uhland [4]. Maintenant Hebbel en a pris conscience, il est arrivé au terme « d'un long et ténébreux chemin »; à Wesselburen il avait « atteint » le but, maintenant il « voit » par surcroît quel est ce but. C'est à ce moment, en janvier 1836, qu'il écrit dans son journal le passage déjà cité sur l'influence décisive de Uhland. Il transcrit encore une fois la définition de l'art qui vient de surgir enfin dans son esprit : « La première et unique loi de l'esthétique est la représentation par l'art de l'infini dans le particulier [5] », et voit dans cette formule le résumé définitif des enseignements de Uhland. Aussi, lorsque dans son étude sur Körner et

1. Tag. I, 50. — 2. Tag. I, 35; 93; W, IX, 22. — 3. W. IX, 23.

4. Un passage d'une critique de Hebbel pour le *Wissenschaftlicher Verein* peut servir d'exemple. Hebbel se demande quelle est l'origine de la poésie et en particulier quelle est la source de l'enthousiasme et de la volupté créatrice chez le poète... « Er ist... Wonneberauscht. Warum wohl? Ich denke weil er sich in andere, ihm fremd stehende, aber darum nicht fremde Arten des Seins versenkt, weil er das Leben in seinen verschiedenartigsten Gestaltungen geniesst und sich so im geistigen Schopfungsact den Schranken entreisst die er nach aussen hin nie übersteigen kann. Das dichterische Talent würde demnach in der Fähigkeit des Menschen bestehen, sich gewissermassen über die Form, in welche die Natur ihn eingezwangt hat, hinauszuschwingen und die Rechte eines Gottes zu usurpiren » [W. X, 4]. C'est la même idée que Hebbel exprimait un an auparavant dans les derniers vers de *Proteus*. — Sur notre compréhension de la nature, plus profonde que celle des anciens pour lesquels elle n'était en réalité qu'une allégorie, une mascarade divine, cf. W. X, 4-5.

5. Tag. I, 136.

Kleist il passe de la définition de l'art aux définitions des genres littéraires, c'est par le lyrisme qu'il commence [1]. La vie dont les divers aspects fournissent à l'art ses sujets, peut se manifester sans l'intervention d'impressions extérieures, du dedans au dehors, spontanément. Une semblable manifestation s'appelle sentiment, *Gefühl* : « Le sentiment est l'élément de la poésie lyrique; l'art de délimiter et de rendre le sentiment constitue le poète lyrique. » Sans doute, nombre de sentiments sont le résultat d'impressions extérieures, mais il faut distinguer entre eux et « les sentiments qui en des moments privilégiés montent des profondeurs de l'âme. Ces derniers seuls offrent de dignes sujets à la poésie lyrique, car en eux seulement se concentre l'homme tout entier, eux seulement sont le produit de tout son être. » Comme d'habitude quand il a besoin d'un exemple, il cite Uhland, la poésie : *es hat mir jüngst geträumet*. Autrefois il avait de certaines poésies le sentiment qu'elles n'étaient pas poétiques malgré la valeur de leur contenu intellectuel. Maintenant il comprend qu'il faut distinguer entre le penseur qui acquiert ses idées par la réflexion et le poète qui les acquiert par le sentiment [2].

Le second genre littéraire qu'examine Hebbel est le drame. « Le drame décrit l'idée qui veut devenir un fait par l'action [*Handeln*] ou par la passion [*Dulden*]..... dans le drame la vie intérieure résulte de la vie extérieure [3]. » La tragédie est « le combat de l'homme contre le destin »; l'issue du combat elle-même et les faits extérieurs en général n'ont l'importance que d'un cadre, « comme les rideaux et les coulisses sur la scène, ils limitent sans compléter ». L'essentiel est la « vie intérieure » du héros, c'est-à-dire l'idée qui l'anime et les vicissitudes de cette idée. Dans *der Prinz von Homburg*, par exemple, l'idée est que le cœur dicte les ordres souverains et que le courage ne connaît d'autres limites que celles qu'il s'impose [4]. L'analyse de la pièce nous montre comment cette idée s'affirme dans les actes et les paroles du prince jusqu'au moment où elle disparaît devant une idée opposée : le prince reconnaît la nécessité morale de l'obéissance aux ordres du souverain et de la soumission de son individualité à une autre; le dénouement lui-même, l'exécution ou la grâce du prince, est indifférent, « car il est évident que le prince, en abandonnant l'idée qui a été jusqu'ici le principe de sa vie, a déjà subi une première mort [5] ».

Un personnage animé par une idée est ce qu'on appelle un caractère. Les manifestations et les modifications d'un caractère sont l'objet du drame; il ne suffit pas d'une simple description comme celle que livre l'histoire; le poète dramatique doit exposer la genèse du caractère; Shakespeare, « la Bible de l'art dramatique », montre chaque passion à la fois « comme racine et comme arbre [6] ». Chez Körner, au contraire, les caractères sont superficiels, inexistants,

1. W. IX, 35. — 2. Tag. I, 41. De ce fait que la poésie est purement individuelle, non pas résultat de la collectivité, comme la science, Hebbel conclut qu'il est indifférent que l'époque en général s'intéresse ou non à la poésie [W. X, 6]. — 3. W. IX, 35. — 4. W. IX, 39. — 5. W. IX, 48. — 6. W. IX, 49.

« des bulles de savon », de belles tirades en vers sonores et vides. Et encore Hebbel n'a-t-il pas analysé ces caractères comme des personnalités totales mais comme des types : l'un représente le héros, l'autre le tyran, mais ils ne savent même pas soutenir avec conséquence le rôle d'un héros ou d'un tyran. Porter sur la scène des types, non des individualités complètes, est la caractéristique du simple talent. Körner est un disciple de Schiller et la dramaturgie de Schiller se distingue précisément de celle de Gœthe « en ce que les caractères de Schiller ont de la tenue, tandis que ceux de Gœthe n'en ont pas »; les caractères de Schiller sont tout d'une pièce; « Schiller décrit l'homme qui se renferme dans sa force et, comme l'airain sous le choc, subit l'épreuve des circonstances; aussi Schiller n'est-il un grand poète que dans le drame historique. Gœthe représente les créations infinies du moment, les incessantes modifications de l'homme à chaque pas qu'il fait, c'est la marque du génie qu'il me semble avoir retrouvée dans Kleist [1]. »

Le troisième genre enfin est le genre narratif qui, selon Hebbel, n'est pas homogène, mais dans lequel se mélangent l'élément lyrique et l'élément dramatique; ici, à l'inverse du drame, c'est « la vie intérieure qui est l'origine de la vie extérieure [2] »; ce qui est décrit ce n'est pas l'action de l'univers sur un individu comme dans le drame, mais d'un individu sur l'univers. Au genre narratif et non au genre dramatique se rattache, selon Hebbel, la comédie qui n'est pour lui qu'une « narration dialoguée » et, sous sa forme la plus raffinée, « la peinture de diverses époques et de diverses classes ». Ici, comme dans le genre narratif, « ce sont les caractères qui donnent naissance aux situations ». Il faut distinguer le comique du ridicule; tous deux traitent des cas où la nature déroge à ses lois; ils semblent par là ne plus appartenir au domaine de l'art; mais ces déviations de la nature peuvent être présentées isolément, comme quelque chose d'inorganisé et d'inorganique, elles paraissent alors absurdes, sangrenues, c'est le ridicule; ou bien, au contraire, ces irrégularités peuvent être présentées comme ayant en elles-mêmes leur règle, leur raison d'être, comme possédant une conséquence interne; ce qui revient à dire qu'elles ont leurs lois propres ou qu'elles ne nous semblent des irrégularités que parce qu'elles sont les résultats d'une loi supérieure aux lois ordinaires et connues : c'est le comique. « Le comique seul peut servir de thème au poète, car celui-ci ne doit jamais se borner à prendre un phénomène isolé, s'il ne peut pas montrer le rapport de ce phénomène avec le Tout, si ce phénomène n'est pas pour lui une fenêtre par laquelle son regard pénètre dans le sein de la nature [3]. » Kleist, dans son *zerbrochener Krug*, a donné un modèle du véritable comique. Lorsque par conséquent Hebbel définit dans son Journal le comique « la continuelle négation de la nature [4] » il ne faut pas entendre par là une négation essentielle. Quelques jours plus tard, Hebbel transcrit une phrase de Börne qui rend mieux sa pensée : « Au domaine

1. W. IX, 55-56. — 2. W. IX, 35. — 3. W. IX, 56-57. — 4. Tag. I, 99.

de la comédie appartient, non ce qui correspond essentiellement à la nature humaine, mais ce qui est en contradiction apparente avec elle [1] ».

Pour le genre narratif proprement dit, Hebbel se borne à apprécier les nouvelles de Kleist [2]. Elles sont, dit-il, parmi les meilleures que compte la littérature allemande. « Le défaut de presque toutes les nouvelles de nos écrivains, à peu d'exceptions près chez Hoffmann et chez Tieck, est, si j'ose dire, la monstruosité des sujets choisis. » On n'a pas besoin d'un grand talent psychologique pour peindre l'état d'âme d'un homme transporté dans une situation extraordinaire, de même qu'un peintre de second ordre peut très bien rendre sur la figure de ses personnages le désespoir ou la terreur et tous les sentiments extrêmes où il n'y a pas de nuances. Mais Kleist a pris ses sujets dans la vie quotidienne, terre à terre; « il savait, peut-être par expérience, que le processus de destruction de la vie n'est pas une inondation, mais une douche », qu'un homme peut résister au destin et être arrêté par un misérable obstacle. Aucune nouvelle ne montre aussi nettement que *Michel Kohlhaas* les profondeurs terribles de la vie; le vol de deux chevaux, par un enchaînement impitoyable, révolutionne le Saint-Empire. C'est en ce sens que le roman peut s'appeler « l'évangile de la vie [3] ».

Entre les quatre ou cinq mois qui séparent son arrivée à Hambourg du moment où il écrit ce mémoire, Hebbel n'a pas eu le temps d'acquérir beaucoup d'idées nouvelles sur l'art et la poésie; mais il semble que la nécessité d'exposer ses idées ait fait surgir la lumière dans son esprit. Il s'est produit une cristallisation, une coordination des éléments épars. Pour sa conception de l'art, c'est Uhland qui le premier lui a ouvert les yeux; ensuite est venu Hoffmann. Uhland lui avait appris à voir dans son cœur, à n'exprimer que ce qui venait réellement des profondeurs de son être; Hoffmann lui a appris à voir dans le monde extérieur, à n'exprimer que ce que ses yeux avaient réellement perçu. L'influence de Hoffmann se retrouve jusque dans certains détails de l'esthétique de Hebbel; sur l'art dramatique ils tiennent le même langage : « Considérer les phénomènes de la vie non pas comme des détails isolés que la nature sèmerait sans but et en se jouant comme un enfant capricieux, mais comme des effets auxquels l'univers a donné naissance et qui à leur tour exercent une action importante sur son mécanisme, pénétrer l'essence de ces phénomènes et les représenter sous les couleurs les plus vives, voilà ce qui fait le poète dramatique.... Le poète dramatique ne doit pas tant connaître les hommes que l'homme; le regard du vrai poète pénètre les plus intimes profondeurs de la nature humaine et il règne sur ses manifestations en concentrant et réfléchissant dans son esprit comme dans un prisme les cas les plus divers de réfraction [4]. » Ainsi parle Hoffmann. Ailleurs il se plaint des drames contemporains qui manquent totalement d'action et de caractères et ne se composent que d'ennuyeuses

1. Tag. I, 117. — 2. W. IX, 58. — 3. Tag. I, 98. — 4. Hoffmann, I, 128.

variations, de beaux discours et de brillants exercices de rhétorique. Il rend Schiller responsable de cette décadence, Schiller chez lequel il croit trouver ces défauts en germe, mais ils fleurissent chez ses imitateurs[1]; Körner, auquel Hebbel fait les mêmes reproches, en est un. Et ce que Hebbel trouve à louer dans les nouvelles de Kleist, la simplicité des sujets, Hoffmann l'avait déjà loué : « Kleist n'avait pas besoin de faire sortir un vampire du tombeau, une vieille femme lui suffisait[2] ».

V

Les esquisses de nouvelles que Hebbel note alors dans son Journal, et la nouvelle qu'il écrit pendant son séjour à Hambourg, le montrent encore entièrement sous l'influence de Hoffmann. Au mois de mars 1835, il note l'idée d'un roman dont le héros serait le diable qui essaie de séduire une jeune fille réfugiée dans un cloître; il renonce pour quelque temps à sa nature diabolique et fait le bien ; elle l'admire; l'admiration devient de l'amour; elle s'attache à lui si étroitement que lorsqu'elle apprend qui il est, ayant déjà perdu la sérénité de l'âme et l'espérance en l'éternité, n'ayant plus que lui en ce monde, elle veut le suivre en enfer. De même, dans les *Elixiere des Teufels*, Medardus, inspiré par le diable, arrive presque à obscurcir l'idéal aux yeux d'Aurélie et à la séduire. Il est question d'un *Tagebuch des Teufels* [inspiré peut-être de Hoffmann], d'une vision cosmique comme celle de Medardus[3], où Christ serait apparu comme accusé devant le justicier Satan. L'idée du roman aurait été, semble-t-il, que l'amour rachète et sauve, quel que soit son objet, car les anges devaient finalement emporter l'âme de la jeune fille. Du mois de mars encore quelques lignes sur un roman qui aurait décrit le monde intérieur d'un fou [peut-être un souvenir du frère Serapion dans Hoffmann]; du mois d'avril la mention d'une nouvelle où « l'élixir de l'immortalité » aurait joué un rôle; enfin en juillet l'esquisse d'une nouvelle dont le héros aurait été un maniaque avide de voir le sang, un homme poursuivi par la monomanie du meurtre. De cette folie sanguinaire nous trouvons des types fréquents dans Hoffmann : le comte Victorin, le peintre Léonhard Ettlinger, l'avocat Coppelius, le joaillier Cardillac[4]. Et le processus par lequel un homme simplement bizarre et faible d'esprit évolue vers la folie et le meurtre, forme le sujet du *Barbier Zitterlein*[5].

Cette nouvelle que Hebbel commença le 27 juin pour l'achever le 1er août 1835 parut dans la *Mitternachtszeitung für gebildete Stände*, dirigée par Laube, en octobre 1836. Elle eut, paraît-il, assez de succès sans que lui-même en comprît la raison, car il écrivait dès février 1837 que « le plus méritoire là-dedans était la bonne

1. Hoffmann, IV, 56. — 2. *Ibid.*, IX, 175. — 3. *Ibid.*, II, 250-52. — 4. Toutes ces esquisses rassemblées : W, VIII, 355-57. — 5. W, VIII, 33-62.

volonté[1] ». Sur le moment cependant il semble en avoir été plus satisfait et note que c'est « sa première nouvelle[2] », considérant sans doute par là ses nouvelles de Wesselburen comme nulles et non avenues. C'est l'histoire du barbier Zitterlein, de sa fille Agathe et de son garçon Léonhard. Hebbel compare le barbier à ces arbres qui ne portent de bons fruits que si on les greffe sur un autre arbre; c'est un de ces hommes qui ne peuvent supporter seuls le poids de la vie; ils ont besoin d'avoir auprès d'eux un ami, une femme, enfin un être auquel ils puissent s'attacher et dont ils exigent de leur côté un dévouement sans partage. Célibataire, Zitterlein sentait en lui une inquiétude qu'il croyait apaiser en se plongeant dans les livres, de sorte que ses voisins qui employaient leurs loisirs à jouer aux quilles, le tenaient pour un cerveau fêlé et un orgueilleux qui aurait mieux aimé remplacer en chaire le pasteur que de le raser. Marié, il goûta un bonheur sans mélange parce que sa femme se consacra tout entière à lui; veuf, il reporta sur sa fille une affection jalouse, la laissant à peine fréquenter avec les gens du village et la tenant d'ordinaire enfermée chez lui. Avec les années cette jalousie paternelle devint presque pathologique et lorsque Zitterlein est contraint par l'âge de prendre un garçon pour l'aider dans son travail, il est à la limite du délire de la persécution. Il est près de croire que tous ceux qui viennent chez lui veulent lui arracher sa fille et il commence à voir des visages grimaçants comme des masques diaboliques, des yeux dont le regard hostile semble lui apporter la mort. Il déteste d'avance Léonhard et s'efforce de rendre impossible toute relation, même les plus simples rapports de politesse entre sa fille et lui : « C'est un déchirement dans mon âme lorsque tu le regardes, dit-il à Agathe, et je voudrais te battre lorsque tu lui parles ». Un soir une vieille tireuse de cartes lui prédit le mariage de sa fille avec Léonhard; cette nuit-là la vue d'un rasoir lui donnerait presque le courage de tuer sa fille, car il a déclaré à la bohémienne qu'il aimerait mieux la voir morte que mariée. Lorsque, le lendemain, il surprend sa fille dans les bras de Léonhard [car naturellement les deux jeunes gens se sont épris l'un de l'autre], il commettrait un crime si Léonhard n'intervenait. Il s'enfuit au hasard, l'esprit dérangé, et le désespoir de se croire abandonné de tous lui fait voir en rêve les puissances infernales qui se sont coalisées pour le perdre. Il s'en va mendiant à travers le monde et un jour rencontre la vieille bohémienne; il l'entend chanter une ballade qui raconte comment le diable séduisit une jeune fille. La folie se déclare chez lui sous la forme d'une idée fixe. Il croit sa fille tombée dans les pièges du diable déguisé sous une apparence humaine, et il se met en route pour l'arracher à son erreur et aux griffes du démon. Il la retrouve heureuse épouse et heureuse mère; une lumière subite se fait dans son esprit et la conscience qu'il prend de sa folie est le premier pas vers la guérison.

1. Bw. I, 167. — 2. Tag. I, 87.

R. M. Werner a signalé [1] les ressemblances frappantes qu'offre le *Barbier Zitterlein* avec une nouvelle de Contessa : *der Todesengel* [2]. Entre maître Trynm, Wolf et Maria, la situation est la même qu'entre Zitterlein, Léonhard et Agathe; la scène du début dans Hebbel semble même inspirée de très près du début de Contessa. Comme Léonhard, Wolf apporte le malheur dans la maison de l'orfèvre et il faut que le père disparaisse pour qu'il puisse épouser la fille. Wolf croit comme Zitterlein que les enfants viennent de Dieu. Dans le *Todesengel* intervient une bohémienne comme dans *Barbier Zitterlein*. Dans une autre nouvelle de Contessa, *Magister Rösslein* [3], une femme a réellement sans s'en douter le diable pour mari. R. M. Werner cite, comme exemples d'amants qui ont recours à des moyens diaboliques, le chasseur dans le *Schwarzer See* [4] et le Grünrock dans *Meister Dietrich* [5]. On pourrait grossir la liste par des exemples tirés de Hoffmann : Alban dans *der Magnetiseur* [6], le comte napolitain dans le *unheimlicher Gast* [7], le prince Hector dans le *Kater Murr* et Medardus lui-même dans les *Elixiere des Teufels*. Dans le *Raimund* [8] de Contessa, un père tue sa fille parce que dans son délire il croit voir des figures infernales étendre leurs griffes vers elle. Le motif de la jeune fille séduite par le diable se retrouve d'ailleurs dans une des premières ballade de Hebbel lui-même [9] et nous avons vu qu'à Hambourg il avait songé à l'exploiter pour un roman.

Cependant Hebbel se distingue sur certains points de ses prédécesseurs. Chez Contessa et Hoffmann, l'action d'une puissance mystérieuse et malfaisante nous est présentée comme quelque chose de réel, d'objectif, ou en tout cas on peut douter que ce soit un simple produit de l'imagination surexcitée des personnages. Chez Hebbel, au contraire, cette action est purement subjective; il n'y a dans sa nouvelle rien d'occulte ni de surnaturel, tout se ramène à une croyance maladive du cerveau dérangé de Zitterlein. La nouvelle est simplement l'étude d'un caractère, presque d'un cas pathologique. Hebbel nous montre comment la folie, en germe de très bonne heure chez un individu, se développe peu à peu, éclate, atteint son paroxysme et semble à la fin en voie d'apaisement, comment une tournure d'esprit un peu anormale aboutit à un délire furieux. Dans *Fräulein von Scudéry* [10] de Hoffmann, une passion monstrueusement développée conduit de même Cardillac à la manie et au meurtre, et dans le *Sandmann* [11] l'impression très vive laissée par une scène de son enfance engendre plus tard chez l'étudiant Nathanaël l'obsession et la folie. Dans cette dernière nouvelle Hoffmann semble même avoir indiqué le processus par lequel la folie se développe dans un individu [12]. La sœur de Nathanaël expose à son frère que, même en admettant qu'il y ait hors de nous une puissance acharnée à notre perte, elle n'a de pouvoir sur nous

1. W. VIII, *Einl.* XVII-XXIX. — 2. Contessa, V, 1-77. — 3. Contessa IV, 1. — 4. Contessa, V, 154. — 5. Contessa, III, 129. — 6. Hoffmann, I, 139. — 7. Hoffmann, VIII, 92. — 8. Contessa, IV, 59. — 9. W. VII, 72, *der Tanz*. — 10. Hoffmann, VIII, 139. — 11. Hoffmann, III, 1. — 12. Hoffmann, III, 16.

que si elle trouve accès dans notre esprit sous forme d'idée ou de croyance. Un esprit calme, serein, vigoureux, remplissant tranquillement sa fonction dans la société [ce que ne sont ni Nathanaël ni Zitterlein] triomphe aisément de ces obsessions; si, au contraire, nous nous laissons dominer par elles, nous croirons souvent voir cette puissance malfaisante incorporée dans des individus que nous supposerons animés d'intentions hostiles; en réalité nous ne ferons qu'objectiver les produits de notre moi. C'est le schéma de la nouvelle de Hebbel.

Chez Hebbel, c'est l'exposition et l'évolution du caractère de Zitterlein qui occupe le premier plan; chez Hoffmann, au contraire, l'intérêt psychologique est loin de prédominer; Hoffmann se préoccupe surtout de narrer les événements extraordinaires. Hebbel a mis tous ses soins à faire naître les unes des autres avec une irréprochable logique les phases successives par lesquelles passe Zitterlein. Mais, comme l'a dit Hebbel dans son mémoire sur Körner et Kleist, prendre un caractère à ses origines jusqu'à son anéantissement, c'est faire œuvre dramatique. D'après un passage du Journal, il semble que Hebbel ait songé d'abord pour *Zitterlein* à écrire un drame [1]. En tout cas, la première partie de la nouvelle, jusqu'à la fuite de Zitterlein, est construite comme un drame. On y distingue assez nettement trois divisions, trois actes : entretien de Zitterlein et de sa fille, arrivée de Léonhard, entretien de Léonhard avec le brasseur qui achève de nous renseigner sur le caractère de Zitterlein. — entretien d'Agathe avec son père où celui-ci sent croître son angoisse; entrevues de Léonhard et d'Agathe; leurs amours jusqu'à l'aveu d'Agathe. — les prédictions de la bohémienne, la première idée du meurtre dans l'esprit de Zitterlein, la scène décisive où il surprend sa fille dans les bras de Léonhard; sa fuite. Chacun de ces actes se divise à son tour en un certain nombre de scènes et, sauf un chapitre narratif sur le passé de Zitterlein, tout l'essentiel du récit, tout ce qui ne serait pas au théâtre indications scéniques, est déjà dialogué. De même à la fin la scène où Zitterlein revoit sa fille.

Selon Hebbel, comme nous l'avons vu, la nouvelle est un mélange d'éléments lyriques et dramatiques. Mais, dans *Zitterlein*, il ne subsiste guère à ce compte que des éléments dramatiques, car cet effort vers l'objectivité qui apparaît déjà dans le *Maler* et se relâche, il est vrai, dans les *einsame Kinder*, atteint son but dans *Zitterlein*. Ici le récit n'est pas interrompu par des réflexions personnelles et étrangères au récit, sur la musique, la place de l'homme dans l'univers ou le respect dû à la personnalité morale. C'est là un procédé essentiellement romantique, dans le goût de Tieck, à un moindre degré de Hoffmann, et un procédé antidramatique. Hebbel y a complètement renoncé dans *Zitterlein*. Lorsqu'on réunit ces divers traits : la prédominance de la psychologie, l'objectivité, la construction dramatique, on se rappelle que *Zitterlein* a été écrit au

1. Tag. I, 28.

mois de juillet 1835, et que le mémoire sur Körner et Kleist a été lu au *Wissenschaftlicher Verein* le 28 du même mois. Hebbel a donc mené les deux travaux de front et comment un écrivain que Hebbel admirait tant, n'aurait-il pas influencé *Zitterlein*, au moins au point de vue de la forme? Cette nouvelle marquerait le début de l'influence de Kleist sur laquelle nous aurons souvent à revenir dans la suite.

VI

Nous savons par la correspondance de Hebbel qu'à Hambourg il écrivit encore d'autres nouvelles : *Herr Weiss*, *Johann*, *Gertrud* et les premiers chapitres du *Schnock*. Nous reparlerons plus tard de cette dernière production; *Gertrud* semble avoir disparu; quant aux deux premières nouvelles, elles ne nous sont parvenues que remaniées. De Heidelberg, en mai 1836, Hebbel envoya *Herr Weiss* à Hauff, le directeur du *Morgenblatt* de Stuttgart, auquel d'ailleurs il ne parvint pas. A Paris, en juillet 1844, il mentionne encore *Weiss* parmi des nouvelles qu'il voudrait publier chez Campe. Enfin, en septembre 1847, il refond la première esquisse, remplace le nom de Weiss par celui de Haidvogel et envoie sa nouvelle à Ruge qui la publie en 1848 dans les *Poetische Bilder aus der Zeit*. Le 31 décembre 1847, faisant la revue de ses travaux de l'année, Hebbel mentionne *Herr Haidvogel und seine Familie* à côté de *Julia*, de deux actes de *Herodes und Mariamne* et de divers articles de critique, tandis qu'il parle seulement un peu plus loin « des nouvelles qu'il a préparées pour l'impression », entre autres du *Schnock* qu'il a très retouché [1]. Lorsqu'en 1850, Julian Schmidt eut violemment critiqué le *Haidvogel* dans un article des *Grenzboten*, Hebbel fait remarquer dans sa réponse que cette nouvelle est très postérieure à ses esquisses de Munich; il semble par conséquent la dater de 1847 [2]. Si donc *Herr Weiss* est devenu *Herr Haidvogel und seine Familie* [3], ce n'est pas sans de profondes modifications.

Essentiellement et probablement dès l'origine, c'est une étude de caractère : un homme vaniteux et frivole qui, en voulant éblouir tout le monde par l'étalage de sa fortune, a fini par se ruiner. Le caractère est décrit par une accumulation de petits traits; chacune des paroles, chacun des gestes de Haidvogel semble calculé pour mettre en lumière une des faces de son individualité et l'ensemble produit son effet par le nombre et la finesse des détails. Les fluctuations de l'humeur de Haidvogel selon que sa bourse est plus ou moins bien remplie, et les changements dans les manières de l'hôtelier, du domestique Johann et des anciens amis de Haidvogel selon qu'on le croit pauvre ou riche, sont ingénieusement indiqués en même temps que Hebbel s'applique visiblement à noter l'expres-

1. Bw. I, 82; 97; III, 111; 129; W. VIII, 423; Tag. III, 4338. — 2. W. XI, 397. — 3. W. VIII, 215-29.

sion extérieure des sentiments dans des gestes ou des actions caractéristiques. Aucune intervention de l'auteur, tout est action. La manière est psychologique, analytique et objective et ces traits, aussi bien que la concentration extrême du récit, indiquent clairement l'influence de Kleist, sans que nous puissions préciser jusqu'à quel point celle-ci se faisait sentir dans la première rédaction.

Le point culminant de l'action, nous dit Hebbel [1], est la scène où la femme de Haidvogel, après avoir longtemps souffert en silence, se révolte enfin, en annonçant son intention de tenir les cordons de la bourse et de mettre son mari à la portion congrue. C'est le châtiment le plus terrible qui puisse l'atteindre. Que lui importe en effet la richesse si elle lui procure simplement le confortable, s'il n'en a pas la libre disposition pour satisfaire son penchant inné d'éblouir les gens? Mais sa conduite antérieure a ouvert les yeux à sa femme et il est lui-même la cause de son propre malheur. L'action forme donc un tout complet, un cercle fermé, chaque motif engendrant le motif suivant sans l'intervention d'un élément étranger. Nous savons par une lettre de Hebbel [2] que le *Weiss* était une esquisse humoristique; d'après le Journal, en octobre 1835, « l'humour est la perception des anomalies [3] »; Hebbel a donc voulu décrire ici un de ces écarts de la nature qui constituent selon lui le comique, à la condition d'en montrer en même temps les lois; de là la logique rigoureuse du caractère de Haidvogel; il est « organique » comme celui du juge Adam chez Kleist. L'auteur recherche dans ses sujets non pas l'énorme et le monstrueux, mais l'infiniment petit; « c'est une chasse aux mouches et aux araignées d'apparence humaine [4] », où tout dépend de la forme, de la perfection avec laquelle est mise en lumière dans l'infime et l'anormal l'action de l'universel et de la loi.

La nouvelle que Hebbel intitula à Hambourg *Johann* et qu'il envoya comme *Herr Weiss* au *Morgenblatt* en mai 1836 fut remaniée par lui au commencement de 1837 pour un second envoi au *Morgenblatt*; elle reçut alors son titel actuel : *Pauls merkwürdigste Nacht* [5]. Mais elle parut seulement dans une troisième rédaction en 1847, dans la *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* [6]. Il nous est difficile de retrouver la forme primitive et d'ailleurs l'œuvre est assez insignifiante dans sa brièveté. Elle décrit les terreurs de Paul qui, à une heure avancée de la nuit, doit traverser la campagne déserte. Peut-être, comme le suppose R. M. Werner [7], Hebbel a-t-il exploité des souvenirs personnels et le nom primitif du héros, Johann, est-il celui de son frère.

1. W. XI, 397. — 2. Bw. I, 55. — 3. Tag. I, 118. — 4. W. XI, 398. — 5. Bw. I, 55; 82; 97; 201. — 6. W. VIII, 528. — 7. W. VIII, *Einl.* XXXII. La nouvelle dans : W. VIII, 237-44.

VII

« En ce qui concerne ma vie poétique, écrivait Hebbel à un de ses amis en septembre 1835, je suis arrivé sur ce point à une netteté d'idées qui me réjouit. Je connais et respecte les barrières qui arrêtent le poète dans la société et que seul le pseudo-génie cherche à franchir; je suis convaincu depuis longtemps que la poésie n'est qu'un devoir sacré de plus imposé par le ciel à l'homme et que, par conséquent, celui qui se croit poète n'a pas du fait de sa vocation le privilège de la paresse ; il est tenu au contraire plus que jamais de faire preuve d'ardeur au travail. Je connais, en plus des limites de l'art, les limites de mon pouvoir poétique et je sais que dans les genres auxquels je compte me consacrer je puis devenir quelqu'un et le deviens. Ces genres sont la ballade [*Romanze*] et la poésie lyrique ; peut-être aussi la variété la plus relevée du genre dramatique [1]. »

Nous trouvons en effet parmi les poésies de Hebbel à Hambourg deux pièces qui se rapprochent de la ballade [2], mais toutes ses autres productions poétiques sont ou purement lyriques ou d'un lyrisme fortement imprégné de philosophie. A la première catégorie appartient un sonnet déjà cité sur Elise [3] ; l'amour présent rappelant les amours passées, l'ombre de l'amie qui repose au cimetière de Wesselburen vient le visiter en rêve [4]. Une autre fois ce sont ses ancêtres qui défilent devant lui et le vivant se demande en frissonnant si ces morts auxquels il tient par le lien mystérieux de la race participent encore obscurément aux joies et aux souffrances de leur descendant et jouissent ou souffrent encore en lui [5]. Ou bien il médite sur un autre mystère : dans quel but la souffrance dans l'univers? dans quel but sa souffrance à lui? lorsque le fardeau pèse si lourdement sur ses épaules, le fardeau d'un autre en ce monde en est-il allégé [6]? Mais la question reste sans réponse. Ces méditations sur le côté caché des choses, cette préoccupation de l'abîme ténébreux que nous longeons à chaque pas, le poursuivent lorsqu'il voit dormir et sourire un enfant; son regard plonge-t-il encore dans les espaces qu'il vient de quitter? voit-il l'au-delà que notre raison ne voit plus [7]. Mais non seulement dans l'amour, dans l'hérédité, dans la souffrance, dans le rêve, transparaît le principe jalousement voilé à nos yeux ; dans l'épanouissement de la fleur, dans le parfum ardent de la rose brûle et lutte la vie universelle qui aspire de degré en degré vers la plénitude et la perfection de l'existence divine [8]; l'éternel devenir se déroule et Dieu contemple le sommeil inquiet de la nature qu'un désir sans bornes soulève vers lui, créant

1. Bw. I, 38. — 2. W. VII, 128 : *Hochzeit*; 132 : *der alten Götter Abendmahl*. — 3. W. VII, 126 : *Gebet*. — 4. W. VI, 205 : *Offenbarung*. — 5. W. VI, 255 : *Geburtsnachtstraum*. — 6. W. VII, 130 : *Für wen?* — 7. W. VI, 274 : *auf ein schlummerndes Kind*. — 8. W. VII, 126 : *Rosenleben*.

sans relâche des êtres jusqu'au moment où tous retourneront dans le sein de la grande mère, lorsque celle-ci s'unira avec le divin bien-aimé[1]. Tout le lyrisme de Hebbel est rempli d'inquiétude métaphysique et de la nostalgie de l'au-delà. Dans ses premiers essais de critique littéraire il lui faut remonter tout de suite à la formule suprême de l'art et par celui-ci à la loi qui régit la création. De même, dans ses poésies lyriques, les apparitions particulières ne sont qu'un voile brillant et léger, jeté sur la majesté immuable, invisible et partout présente de l'Universel[2].

VIII

Il semble que, d'après les plans de ses protecteurs, Hebbel ait dû rester deux ans à Hambourg avant de suivre les cours d'une Université. Mais moins d'un an après son arrivée, il était décidé à quitter cette ville coûte que coûte. Par suite des intrigues d'Alberti, il semblait, à la fin de 1835, irrémédiablement brouillé avec Amalia Schoppe; celle-ci lui écrivait qu'elle se désintéressait absolument de lui et pendant plusieurs mois, pendant l'hiver 1835-36, Hebbel ne parut pas chez elle. En février 1836 il alla passer quelques jours à Wesselburen; il revit son pays natal avec plus de joie et le quitta avec plus de peine qu'il ne l'aurait cru[3]. Dans ses dissentiments avec Amalia Schope tous les torts n'étaient pas du côté de celle-ci; elle était commère et sans tact mais Hebbel manqua de sang-froid et fut trop susceptible. Il crut tout ce que lui raconta Alberti sans rien vérifier, et s'estima tout de suite grossièrement outragé dans sa dignité. Plus tard il parle de la sensibilité extrême de sa nature poétique qui lui fait ressentir démesurément toutes les contrariétés, et ailleurs il reconnaît que la puissance de son imagination a fait le malheur de sa jeunesse[4]. Son imagination exagéra l'hostilité d'Amalia Schoppe et de son entourage, de sorte que le malentendu serait devenu irréparable si en mars 1836 Alberti n'avait été démasqué, d'où une réconciliation, mais sans cordialité. Hebbel, qui avait songé un instant à se rendre à Berlin, voulait maintenant aller étudier le droit à Heidelberg avec Gravenhorst et Rendtorf, un autre de ses amis.

L'espèce de conseil de famille qui régissait sa destinée trouvait ce projet inconsidéré; le professeur Krafft du *Johanneum* avait refusé de délivrer à Hebbel un *Zeugnis der erlangten Reife*, le trouvant trop mauvais latiniste; le pasteur Schmalz exigea une approbation écrite d'Amalia Schoppe avant de remettre entre les mains de Hebbel les 230 marcs qui composaient toute sa fortune. En lui envoyant cette autorisation, Hebbel lui écrivait qu'à vingt-trois ans il se pourrait bien qu'il eût acquis la maturité qu'il

1. W. VII, 131 : *Gott uber der Welt.* — 2. En août et septembre 1835, Hebbel envoya quatre de ces poésies au *Morgenblatt*; elles y parurent en octobre et décembre : Bw. I, 39. — 3. Bw. I, 41; 46; — 4. Bw. II, 46; V, 47.

pouvait acquérir partout et que, si diverses connaissances positives lui faisaient défaut, il pouvait y suppléer par d'autres capacités. « Vous respecterez certainement les droits de l'individualité et vous admettrez qu'en certaines occasions il faut laisser agir l'homme et remettre à l'avenir le soin de le juger. J'ai le plus grand besoin de me livrer à une autre occupation intellectuelle que celle qui consiste à apprendre des mots[1]. » Huit jours avant son départ, il écrivait à un ami de Wesselburen qu'il se réjouissait d'avance en songeant aux Pandectes et qu'il comptait étudier le droit avec la plus grande application « non pas tant pour m'ouvrir l'accès d'une fonction que je n'accepterai probablement jamais, que pour élargir de tous côtés mon horizon intellectuel.... Notre époque est une époque où se prépare la crise qui décidera de l'évolution de dix siècles; l'œuvre que le canon n'a pas accomplie à Leipzig, doit être accomplie à Paris par la plume et je veux être un chien si je laisse imposer des entraves à mon esprit avant d'avoir les mains liées. Tout ceci, qui doit vous paraître obscur maintenant,... deviendra intelligible pour vous, mais il y faudra des années; moins vous entendrez parler de moi dans un avenir rapproché et plus vous en entendrez parler peut-être dans un avenir plus lointain.... Aujourd'hui on ne peut pardonner à personne de se reposer, si ce n'est pour toujours dans le tombeau[2]. » Il quitta Hambourg le 27 mars 1836.

1. Bw. I, 44. — 2. Bw I, 46-47.

DEUXIEME PARTIE

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

(1836-1839)

CHAPITRE I

HEIDELBERG

I

Par Brunswick, Gœttingue, Cassel et Francfort, partie à pied, partie avec la diligence, il arriva à Heidelberg le 3 avril au soir. Le voyage lui avait coûté 70 marcs, mais il espérait rentrer dans ses frais en en écrivant la relation pour le *Morgenblatt*. Pour 40 marcs par semestre il trouva une chambre : il lui restait par conséquent 120 marcs. N'ayant pas les diplômes nécessaires pour l'immatriculation, il dut rester un auditeur bénévole, mais il lui était indifférent, dit-il, qu'un étudiant le jugeât digne ou non de se battre avec lui. Il suivit les cours de Thibaut[1], le fameux jurisconsulte, d'un jeune privat-docent, Guyet, et plus tard de Mittermaier. L'Université ne comptait que quatre cent cinquante-sept étudiants[2], ce dont

1. Bw. I, 49-50; 51; 53-54. — Le nom de Thibaut revient fréquemment dans les *Tagebucher* d'Eichendorff, qui suivit ses cours en 1807. Cf. encore d'Eichendorff : *Halle und Heidelberg* [*Dtsche Nat. Lit.*, Bd. 146, Abt. II, p. 44] : « Schon seine äussere Erscheinung mit den lang herabwallenden, damals noch dunkeln Locken, was ihm ein gewisses apostolisches Ansehen gab, noch mehr der eingeborene Widerwille gegen Alles kleinliche und gemeine unterschied ihn sehr fühlbar von dem Tross seiner eigentlichen Zunftgenossen und mit seiner propagandistischen Liebe und Kenntnis von der Musik der alten tiefgesinnigen Meister, berührte er in der That den Kreis der Romantiker. » — 2. Un *Handbuch für Reisende* de l'époque évalue le nombre des étudiants à 600 ou 800. La population s'élevait à 13 000 habitants.

Hebbel se félicitait, car la vie en était moins chère; mais malheureusement seules les choses dont il n'avait pas besoin étaient bon marché, tandis que le thé et le café par exemple, dont il ne pouvait se passer, étaient hors de prix. Les étudiants, ayant pour la plupart la bourse bien garnie, méprisaient ouvertement ceux qui étaient obligés de restreindre leurs dépenses. Hebbel se vit forcé, pour éviter de petites avanies, de porter constamment ses meilleurs habits, mais il ne put se décider à sacrifier ses longs cheveux, un peu incultes, qui faisaient scandale; on essaya de lui faire comprendre qu'il devait se conformer à la mode régnante, mais il mettait son point d'honneur à ne pas céder dans une question qui ne regardait que lui seul. Un duel paraissait inévitable lorsque quelques vers pour la fête de la grande-duchesse lui valurent une certaine considération; on le laissa dès lors en repos, comme un estimable original[1]. Il n'eut jamais qu'une sympathie assez faible pour l'Université et les étudiants. Il était trop âgé et trop sérieux pour se mêler aux jeunes gens qui s'amusaient et buvaient de la bière[2]. La vie académique, dit-il, roulait ses vagues autour de lui comme autour d'un rocher, mais l'entraînait rarement. Il ne prétendait pas s'en faire un mérite. Il n'y avait pas dans son caractère assez de jeunesse, de cordialité, de joie de vivre, de spontanéité, d'insouciance pour mener un genre de vie où l'on tenait si peu de compte des plus hauts intérêts de l'humanité. La faute en était à sa situation fausse à Wesselburen et à Hambourg : « Personne ne sort de la galère tel qu'il y est entré ». Cependant il ne se tenait pas systématiquement à l'écart; il allait une fois par semaine à la taverne où il rencontrait d'autres étudiants; on ne faisait pas grand cas de lui, mais on le laissait tranquille[3].

Nous savons précisément par un de ces étudiants quelle impression Hebbel produisait sur eux. Le hasard voulut qu'aux cours de Guyot Hebbel se trouva assis à côté d'un étudiant qui devait devenir un jurisconsulte célèbre, Ihering. Hebbel, dit Ihering, attirait l'attention générale, d'abord parce qu'il était beaucoup plus âgé que la plupart des étudiants, en second lieu par son visage énergique, encadré d'une barbe blonde, par sa démarche assurée, par sa mise, enfin par la maturité de son jugement et sa façon de s'exprimer. Il ne parlait pas comme les autres étudiants, avec vivacité et spontanéité, mais avec lenteur et réflexion, en choisissant ses termes et en donnant à ses paroles, par sa façon de les accentuer, une espèce d'onction. Il s'exprimait avec une inébranlable assurance, en appuyant sur les mots, comme s'il énonçait une suite de dogmes. « J'aurais parié, dit Ihering, qu'il avait été maître d'école. » On ne se sentait pas attiré vers Hebbel; on comprenait qu'il n'était pas comme tout le monde, mais on était porté à voir dans son originalité plutôt de la recherche et de l'affectation[4].

1. Bw. I, 72-73. — 2. Bw. I, 64. — 3. Bw. I, 70-71. Sur Heidelberg et son Université, cf. Gutzkow, *Erinnerungen* [*ausgew. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 88-92]. — 4. Kuh. I, 258.

Il avait quelques camarades venus comme lui de Hambourg: il fit la connaissance d'un étudiant en droit d'Ansbach, Emil Rousseau, dont pendant deux ans il sera souvent question. Mais il ne pouvait s'entretenir familièrement avec personne; sa plus chère compagnie était un petit chien dont Rousseau lui avait fait cadeau. Il se tenait le plus souvent au logis, préparant et buvant son café dont il ne pouvait se passer[1] et songeant mélancoliquement à des après-midis semblables chez Elise. De là le ton de ses premières lettres de Heidelberg à son amie. Le lendemain de son arrivée « il est aussi sentimental qu'une jeune fille qui découvre pour la première fois qu'elle a un cœur »; il voudrait reprendre aussitôt la diligence pour Hambourg: une heure dans la petite chambre d'Elise lui donnerait plus de joie que ne lui en offrira tout son séjour à l'Université. Il essaie de se figurer ce qu'Elise peut bien faire à la même heure; il l'appelle « sa bonne, chère et unique Elise » et la supplie de ne pas lui faire attendre trop longtemps une réponse. Il l'assure que la séparation sera de courte durée, qu'il ne reste à Heidelberg que par force, que sa pensée est toujours auprès d'elle et termine : « Sous le rapport de la beauté et de la jeunesse, tu ne l'emportes pas sur toutes les femmes, mais dans ta bonté et ton dévouement sans limites tu es la seule sur la terre par laquelle je tienne encore au bonheur et à la joie[2]. » Amalia Schoppe ne répondit à ses lettres que par un billet insignifiant et Hebbel supposa qu'il y avait encore quelque commérage à l'œuvre ou quelque caprice de la dame dont l'humeur fantasque et la susceptibilité lui étaient bien connues[3].

II

Comme élément nouveau de sa personnalité, Hebbel doit à son séjour à Heidelberg le sentiment de la nature. « J'ai eu ce sentiment peut-être pour la première fois de ma vie l'été dernier, écrit-il à la fin de 1836; auparavant la nature était pour moi, comme pour beaucoup de gens, moins le vin que la coupe; depuis lors elle m'a fait mainte confidence, tant il est vrai que seul le sentiment amène la compréhension[4]. » Après avoir considéré la nature seulement comme le cadre dans lequel se meut l'homme, il l'admire maintenant pour elle-même. C'est qu'en effet, ayant quitté les plaines monotones des Dithmarses et les sables de l'Elbe, il découvrait une nature plus accidentée, plus riante, plus épanouie sous un ciel plus clément et déjà plus méridional. A Schwetzingen il note les énormes châtaigniers qui entourent le château et la source qui forme un bassin de cristal où le soleil se joue en des colorations merveilleuses[5]. « Le soir où j'arrivais à Heidelberg, à l'auberge; le Heiligenberg que je voyais sombre et sévère par les fenêtres et que je saluai avec ravis-

1. Bw. I, 56. — 2. Bw. I, 48; 50; 51; 52. — 3. Bw. I, 61-62; 65; 66. — 4. Tag. I, 552 — 5. Tag. I, 151.

sement. La promenade au bord du Neckar où je vis pour la première fois des rochers.. » « La situation de Heidelberg est merveilleuse, une nature grandiose sans être écrasante; une ville que l'on ne peut appeler petite et cependant sans prétentions[1]. »

Il ne se lasse pas de décrire les ruines du château qui, du haut de la montagne, massives, hardies et majestueuses, contemplent la ville. Vu d'en bas, le soir au clair de lune, il fait l'effet d'un spectre médiéval et mystérieux mais couvert de la végétation la plus fraîche et la plus luxuriante. « Dans les arbres qui ont poussé sur les murs murmure le vent de la nuit et au-dessus, comme une couronne d'or, brillent en cercle les étoiles[2]. » La ville enserrée de montagnes, le fleuve joyeux et paisible, le pont sur le Neckar, « léger comme la courbe que décrit une hirondelle », l'animation de la grand'rue le soir, les maisons éclairées, les promeneurs et, quand on lève les yeux, le ciel d'un bleu sombre, tout cela fait partie des impressions qui s'accumulent dans son esprit[3]. Assis une après-midi de la fin de mai sur la terrasse du château et lisant Gœthe, il voyait à l'horizon monter un orage, cependant que le vent bruissait dans les arbres, que le Neckar écumait à ses pieds et qu'au loin se dressaient, gigantesques et voilées, les montagnes du Rhin[4].

C'est là un tableau comme il en esquisse souvent à cette époque dans son Journal; quelques traits rapides, essentiels, dégageant de chaque aspect de la nature une impression particulière. « Dans une nuit inoubliable de juin » il gravit le Kaiserstuhl; à mesure qu'il monte, il voit la sphère d'or de la lune s'élever au-dessus des arbres; en haut il trouve des étudiants campés autour d'un feu comme une bande de brigands; il note les différents tons : le bleu sombre du ciel, une rougeur du côté de l'orient et la surface verte formée par les cimes des arbres au-dessous de lui[5]. A Schwetzingen il observe un coucher de soleil et il remarque également les colorations du ciel et celles de l'eau de l'étang où se reflètent le ciel et un ormeau gigantesque[6]. Le 31 août il note une illumination étrange du couchant; le 2 septembre il contemple de la fenêtre de l'un de ses amis un orage; le lendemain, de la même fenêtre, un paysage au clair de lune et comme contraste il esquisse le même paysage par une nuit noire que traversent quelques éclairs : le 4 septembre, c'est le ciel après le coucher du soleil[7].

Mais il ne se contente pas de voir; il veut sentir et rendre poétiquement sa sensation. Il y a déjà le sujet d'une petite pièce dans ce bref passage du Journal : « Regarder par la fenêtre dans la nuit sombre par une pluie battante[8] ». Ou encore ce passage écrit probablement par une nuit sereine : « Je ne puis pas comprendre comment la poitrine de l'homme s'élargit lorsqu'il contemple le ciel étoilé; cette vue dissout en moi le sentiment de la personnalité; je ne puis pas me figurer que la nature se donne la peine de con-

1. Tag. I, 177. Bw. I, 63. — 2. Bw. I, 73-74. — 3. Bw. I, 73; Tag. I, 182. — 4. Tag. I, 152. — 5. Tag. I, 192. Bw. I, 73. — 6. Tag. I, 268. — 7. Tag. I, 314; 327; 338; 337; 341. — 8. Tag. I, 171.

server mon misérable moi dans sa fragilité [1] ». « J'ai essayé, dit-il, de fixer diverses impressions de ce genre dans les poésies, autant que l'homme peut venir à bout de représenter une pareille immensité, mais ces poésies sont plutôt pour mon imagination des schémas qui produiront plus tard leur effet, car, quoi que fasse la poésie, elle n'atteindra jamais le plastique [2]. » Mais, en revanche, il atteint le sentiment par exemple dans son *Nachtlied* [3], qui fut mis en musique par Schumann. La mélodie de Schumann, écrit-il à cette occasion, l'a retransporté à cette heure crépusculaire où il composa sa pièce à Heidelberg; la musique lui a fait comprendre que le poète peut seulement fixer quelques détails des sentiments qui se pressent dans son âme à de pareils moments et que la musique seule les ressuscite [4].

Déjà à cette époque il remarquait que la musique s'oppose aux autres arts en ce que chez elle le déterminé se fond dans l'indéterminé ou le général, tandis que la peinture, la sculpture et la poésie individualisent le général en prenant un objet déterminé [5]. Il doit y avoir dans toute poésie un élément d'infinité par lequel se révèle obscurément à nous la relation de chaque atome de l'univers avec le tout. C'est ce sentiment de mystère sans bornes que Hebbel essaie d'éveiller dans le *Nachtlied*; à mesure que la nuit s'enfle et que s'allument les étoiles, une angoisse oppresse le cœur de l'homme, il sent grandir autour de lui une vie immense qui ne laisse pas de place à la sienne. Mais le sommeil vient, avec le repos et l'oubli, traçant un cercle protecteur autour de la misérable flamme de notre individualité. Au contraire l'automne nous rend le sentiment de nous-mêmes par sa fraîcheur fortifiante; les fleurs, les parfums, les rayons, la vie débordante de l'été nous invitaient à nous confondre dans l'immensité de la nature; nous nous replions maintenant sur nous-mêmes, comme les forces fécondes que nous voyons se concentrer dans un grain de raisin [6]. Cette disposition panthéiste n'est pas nouvelle dans la poésie de Hebbel, mais bien l'intensité et la précision avec lesquelles il sent dans des aspects déterminés de la nature les liens profonds entre elle et l'homme.

III

La raison officielle du séjour de Hebbel à Heidelberg était l'étude du droit. A son départ de Hambourg il se proposait, comme nous l'avons vu, de s'y livrer avec la plus grande application, sinon en vue d'une carrière déterminée, du moins pour la culture de son esprit [7]. A-t-il rempli son programme? De Munich il écrivait à Élise qu'à Heidelberg il n'avait jamais travaillé pour un cours de droit, mais, étant encore à Heidelberg, il prétendait être parmi les

1. Tag. I, 272. — 2. Bw. I, 74. — 3. W VI, 143. — 4. Bw. V, 104. — 5. Bw. I, 94-95. — 6. W VI, 230 : *Herbstgefühl*. — 7. Bw. I, 46.

auditeurs de Thibaut le plus assidu, celui qui prenait le plus de notes et les relisait le plus consciencieusement [1]. Thibaut réussit en effet à lui rendre le droit intéressant, mais nous verrons que le mérite en revenait au professeur et non à la science. En tout cas Hebbel était loin de se borner à des études juridiques : « J'ai commencé à travailler le droit avec autant de zèle et d'application qu'on peut le faire pendant le premier semestre. Mais comme en dehors des *Institutions* qui ne me donnent pas beaucoup à faire, tous les domaines du droit me sont encore fermés, il me reste assez de temps pour les occupations les plus diverses [2]. » Dans leur diversité ces occupations ont toutes un but commun : l'enrichissement et l'élargissement de son esprit.

R. M. Werner voit dans ces efforts de Hebbel une trace de l'influence de Gœthe que Hebbel lut à Heidelberg presque sans interruption [3]. En juin et juillet on trouve dans son Journal de fréquents extraits de la correspondance de Gœthe avec Zelter, des jugements de Gœthe sur Œhlenschläger, Calderon, Goldsmith, Sterne : c'est ainsi que Hebbel complétait ses notions sur les littératures étrangères. A côté de Gœthe, il cite comme écrivains qui ont agi sur lui à cette époque Börne et Jean-Paul. De ce dernier il avait déjà lu à Hambourg au moins le *Titan*; à Heidelberg nous retrouvons dans le Journal des traces de la lecture de la *Vorschule der Æsthetik* [4]. De Börne dont il avait probablement sous la main l'édition de 1828, et peut-être aussi les *Briefe aus Paris*, semblent inspirées quelques remarques peu flatteuses sur la servilité du peuple allemand; Hebbel trouve justifié jusqu'à un certain point le reproche que Börne fait à Gœthe de son indifférence politique [5]. Shakespeare, qu'il connaissait déjà, fut aussi une de ses lectures favorites à Heidelberg. De Schiller il note un passage du *Geisterseher* et de Johanna Schopenhauer un passage de *die Tante* [6].

Dans l'*Italienische Reise* de Moritz la description de Saint-Pierre attire son attention; à la même époque il rêve d'un voyage en Italie et voudrait étudier l'art, non pas comme un antiquaire mais comme un homme avide de pénétrer la pensée et les intentions des grands artistes [7]. Le fondement indispensable à de pareilles recherches lui semblait une étude infatigable des chefs-d'œuvre et il se mettait aussitôt à l'œuvre en visitant avec Rousseau une galerie de peinture. Ce sont surtout les portraits qui attirent son attention et il tâche d'interpréter le caractère des personnages par l'expression de leur physionomie, souci psychologique; dans une scène d'auberge hollandaise il s'intéresse à la vision fidèle de la réalité. Il reconnaît d'ailleurs qu'il se trouvait au milieu de ces tableaux comme un paysan dans une grande ville et qu'il lui restait encore beaucoup à faire pour avoir sur les productions de la peinture autre chose qu'une opinion banale [8]. En dehors du droit, de la littérature et des

1. Bw. I, 193; 80. — 2. Bw. I, 62; cf. Tag. I, 163. — 3. R. M. Werner, *op. cit.*, 67; Tag. I, 552. — 4. Tag. I, 231 et ailleurs. — 5. Tag. I, 139; 140; 147; 160; 137. — 6. Bw. I, 65; Tag. I, 185; 246. — 7. Tag. I, 273; Bw. I, 78. — 8. Tag. I, 253; 254.

arts, il s'occupe des sciences naturelles. Il assiste à diverses reprises aux cours de physique du professeur Munke[1] et lit les *Ansichten der Natur* d'Alexandre de Humboldt dont il note quelques passages sur une force éternelle ou un élément unique qui animerait ou formerait l'univers[2]. Dans l'Allemagne du Sud il se trouve pour la première fois en contact avec le catholicisme et l'étudie comme un des courants de l'esprit humain. Il copie à titre de document des passages d'une brochure sur la profession de foi des prêtres[3].

IV

Hebbel amassait ainsi des matériaux pour des œuvres futures mais produisait encore peu. A Heidelberg il a écrit, outre un certain nombre de poésies, deux nouvelles : *Anna* et *eine Nacht im Jägerhause*. Il était surtout riche en projets et en esquisses. Dès son arrivée il songeait à écrire une relation de son voyage pour le *Morgenblatt* de Stuttgart[4], auquel il avait déjà de Hambourg envoyé quelques poésies. Il avait dans ses papiers un certain nombre de nouvelles ou d'esquisses qu'il comptait publier ou bien chez le libraire Engelmann de Stuttgart, ou bien dans le *Morgenblatt*[5]. Il envoya en effet cinq nouvelles à Engelmann, mais elles lui furent retournées ; de deux autres envoyées au *Morgenblatt* dès son arrivée, il n'avait encore à son départ aucune nouvelle[6]. Il parle à Elise d'un roman qu'il commencera peut-être bientôt d'écrire. « Je ne puis pas me consacrer assidûment à des travaux dont le seul but est de gagner le pain quotidien. Il en serait peut-être autrement si j'avais d'un libraire une commande formelle : le fouet fait parfois des miracles[7]. » Une autre fois il est question d'une « foule » de travaux littéraires encore à l'état de projets et qu'il vient de classer[8]. Une de ses idées favorites était la publication d'un volume de poésies lyriques ; en mai il emploie les heures où il se sent le mieux disposé, à corriger et à recopier les poésies antérieures. L'embarras était seulement, comme toujours, de trouver un éditeur[9].

Il s'adressa à Uhland en juillet, en lui demandant en même temps la permission de lui dédier son volume[10] ; il rappelait l'influence décisive de Uhland sur son talent. Il était d'ailleurs content de sa lettre parce qu'il avait su garder une attitude à la fois respectueuse et digne, sans perdre la conscience de sa propre valeur[11]. Lorsque la réponse de Uhland tarda, il fut étonné mais non découragé : si Uhland persistait à l'ignorer, il n'en continuerait pas moins de le respecter, mais n'en aurait pas une plus mauvaise opinion de lui-même[12]. Si Uhland ne voulait pas présenter ses poésies au public, il se passerait de lui et se recommanderait par ses propres mérites.

1. Tag. I, 252 ; 317. — 2. Tag. I, 251 ; 256 ; 265. — 3. Tag. I, 318. — 4. Bw. I, 48. — 5. Bw. I, 50 ; 51. — 6. Bw. I, 82 ; 90. — 7. Bw. I, 58. — 8. Bw. I, 86. — 9. Bw. I, 55. — 10. Bw. I, 66 et suiv. — 11. Bw. I, 84. — 12. Bw. I, 91.

Le public n'a jamais méconnu un vrai poète, affirme-t-il, et quant à ses poésies, il ne craint pas qu'elles passent inaperçues ou qu'on leur accorde seulement une attention superficielle. S'il n'en hâte pas la publication, c'est uniquement parce qu'elles ne sont pas encore assez nombreuses et il termine en citant le verset de l'Évangile sur la Providence qui habille les lis [Lewald et Cie] et nourrit les passereaux [Gutzkow et Wienbarg][1]. On voit qu'il ne perdait pas facilement confiance en lui-même. A Voss, un de ses amis de Wesselburen, il écrivait que Uhland l'avait invité à lui rendre visite et qu'il comptait passer huit jours chez lui; il racontait aussi que Uhland l'avait récemment assuré de son amical intérêt et de sa considération[2]. C'était aller un peu loin dans l'art de travestir les faits, mais nous verrons encore en d'autres occasions Hebbel chercher par orgueil à en imposer aux gens et à leur faire croire que sa position ou ses relations étaient beaucoup plus brillantes qu'elles ne l'étaient en réalité. Il partit de Heidelberg sans avoir reçu de réponse de Uhland et sans savoir quand ni comment paraîtraient ses poésies.

Ce que Hebbel écrit de plus important à cette époque, c'est, en dehors de ses poésies, son Journal. Deux choses attirent son attention : la nature et l'homme. Nous avons déjà vu qu'il note en quelques mots les différents aspects de la nature; pour l'homme il ne procède pas autrement; il note les divers aspects de la nature humaine telle qu'elle se révèle à lui dans les petits incidents de la vie quotidienne ou tels qu'il les trouve décrits dans les livres ou par ses professeurs. Son Journal est une aussi riche collection d'anecdotes que le carnet d'un psychologue à la recherche du document humain. S'il va se promener à la foire il esquisse au retour un « tableau de genre » : le dialogue du juif, du paysan et du gendarme, et il indique non seulement les paroles mais l'expression de la physionomie et les gestes des personnages[3]; il décrit, selon une formule qu'il appliquera à Kleist, « l'intérieur par l'extérieur », le moral par le physique. S'il assiste à une procession, il est frappé du visage commun et faussement humble du prêtre qui porte l'ostensoir, du marmottement et des génuflexions d'une vieille femme de la bouche de laquelle sort sa dernière dent, ainsi que du contraste entre les jeunes filles vêtues de blanc et couronnées de roses, symboles de la vie, et la croix, symbole funèbre qui les précède[4]. Un cours de physique ne l'intéresse pas tellement qu'il ne remarque le visage d'un étudiant et, à une séance solennelle dans l'aula, son attention se partage entre le discours du conférencier et l'attitude de l'appariteur[5]. Il fréquentait chez le privat-docent Guyet : il recueille quelques traits sur la vanité du personnage qui se croyait l'étoffe d'un Goethe et d'un Napoléon, et dessine un portrait de sa femme : petite, assez grosse, des yeux vifs et un visage qui trahit un tempérament ardent, pendant qu'elle vante l'amour platonique : c'est, dit-il brutalement, l'inverse de la naïveté du chien[6].

1. Bw. I, 90. — 2. Bw. I, 74. — 3. Tag. I, 286. — 4. Tag. I, 155. — 5. Tag. I, 252; 312. — 6. Bw. VII, 288; Tag. I, 174.

Ce qui l'intéresse dans le droit, ce n'est pas la doctrine elle-même, mais son application aux cas infiniment variés de la réalité; la science abstraite tient compte de la nature humaine, le juge de la nature de l'individu qu'il a devant lui[1]. Thibaut, dans ses cours, mettait en lumière le côté psychologique du droit; il citait volontiers des exemples concrets; Hebbel semble en un endroit en noter un. Mittermaier faisait un cours sur la responsabilité en matière criminelle; il citait des cas de monomanie et Hebbel suivait attentivement le processus par lequel l'idée fixe conduit au crime[2]. A propos du christianisme, il est frappé de l'anéantissement de la personnalité que poursuit cette religion et il manifeste l'intention « d'écrire quelque chose sur la religion : comment les idées de Dieu, du Christ, du moi et de l'humanité naissent dans un enfant[3] »; dans la poésie *Rubensonntag* il raconte comment le sentiment religieux s'éveilla chez lui[4]. Il lit avec le plus vif intérêt l'autobiographie de Joachim Nettelbeck, bourgeois de Colberg, parce qu'il y trouve des natures énergiques dans une époque troublée[5]. Quelque temps plus tard, il songe lui-même à écrire la vie d'un érudit allemand au XVIIe siècle, une étude de caractère; de ses souvenirs il retient la verte réponse d'un ouvrier hambourgeois en état d'ivresse ou une aventure de Wesselburen où « il crut sauver une innocence et ne sauva qu'un jupon[6] ».

Il recherche volontiers les cas où un contraste produit un effet comique : le geôlier qui joue aux cartes avec ses prisonniers; le tout jeune officier qui monte sur une chaise pour donner un soufflet à un vieux soldat; les grenadiers révoltés qui envahissent l'appartement de Frédéric II et cèdent instantanément à la force de l'habitude lorsqu'il commande : « Demi-tour! Marche! »; le recteur en habit râpé saluant le soir un étudiant qui le prend pour un mendiant et lui jette une pièce de monnaie; un enfant que l'on retire d'un étang au moment où il va se noyer et que son père veut rosser parce qu'il est tombé à l'eau[7]. Parfois l'humour est plus âpre, plus triste et la scène moitié grotesque, moitié tragique : en Angleterre, les condamnés à mort vendent leur cadavre pour s'enivrer avant la potence; une femme arrive au moment où l'on dissèque son mari et crie qu'on l'a assassiné; des étudiants plaisantent sur un squelette accroché au plafond et s'enfuient épouvantés lorsque les ossements tombent sur leur tête; un prosecteur jette dans un coin les fragments du cadavre qu'il vient de disséquer et insulte le mort parce qu'il a des poux; enfin les propos de deux aliénés mis aux fers et qui se croient Dieu[8]. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette prédilection de Hebbel pour ce qu'il y a d'absurde, de fortuit, de comique ou de lugubre dans l'univers lorsque nous parlerons des nouvelles où il a subi l'influence de Jean-Paul et de Kleist.

1. Tag. I, 168. — 2. Tag. I, 240; 315, 325; 326. — 3 Tag. I, 175; 224. 4. W. VI, 198. — 5. Tag. I, 281. — 6. Tag. I, 336; 181; 289; 58. — 7. Tag. I, 301; 288; 328; 348; 359. — 8. Tag. I, 190; 287; 294; 295; 310; 311.

V

Hebbel voit à cette époque le monde à son image : plein de contradiction. Deux éléments composent son humeur : d'une part la tristesse, le pessimisme, le découragement, résultats des difficultés matérielles, de l'autre la confiance en lui-même et dans le succès final où se révèle l'énergie de sa race. L'humeur morose semble, il est vrai, dominer. Six mois plus tard il écrivait à Elise qu'à Heidelberg Gravenhorst et lui avaient été atteints d'une maladie mortelle [1], et à la question étonnée d'Elise il répondait : « Chère enfant, il n'y a qu'une mort et qu'une maladie mortelle et on ne peut les nommer; c'est la maladie qui poussa Faust à conclure son pacte avec le diable et qui donna à Goethe l'enthousiasme nécessaire pour écrire son *Faust*;... c'est la maladie qui donne naissance à l'humour et étrangle l'humanité,... c'est le sentiment de la contradiction absolue au sein de toutes choses; je ne sais s'il y a un remède à cette maladie, mais je sais que le docteur qui voudrait me guérir [que ce docteur réside au-dessus des étoiles ou dans le centre de mon moi] doit d'abord guérir l'univers et alors je serai aussitôt guéri. C'est la réunion dans une seule âme de tous les genres de détresse à leur plus haut point; c'est le sentiment que l'homme connaît si bien les douleurs et sait pourtant si peu de chose de la douleur; c'est le désir sans espoir de la délivrance et par suite un tourment sans fin [2]. »

A en croire Hebbel, sa maladie aurait sa source dans la situation misérable de l'univers; en réalité c'est l'inverse : les sources de son pessimisme sont intérieures et il conclut de lui-même à l'univers. Il a à souffrir d'abord de la pauvreté : « Je suis un mendiant et un mendiant qui peut à peine espérer d'être jamais autre chose [3] ». Rien que le fait d'être mal habillé rend l'homme mécontent et honteux de lui-même : « A Heidelberg, je répondis une fois à quelqu'un qui me demandait comment je me portais : comme mon pantalon, et je ne cherchais pas à faire un trait d'esprit : c'est l'habit qui partout assigne à l'homme sa place [4] ». Au milieu des étudiants vêtus à la dernière mode, il se sentait mal à son aise et la solitude où il méditait sur lui-même tout à loisir lui était nuisible. Dans ces moments où il est « rempli contre lui-même d'une fureur hypocondriaque et brouillé avec la vie et le monde [5] », il en vient à regretter Wesselburen. « Je sais, il est vrai, et je sens avec amertume qu'aucun succès dans le domaine de l'art ou dans celui de la science ne peut suppléer la gaieté qui m'était naturelle et nécessaire et qu'une destinée adverse a étouffée; mais je veux prendre plaisir cependant à exercer mes forces intellectuelles et ne pas négliger de planter un arbre parce que ses fruits me sont indifférents. D'autres

1. Bw. I, 183. — 2. Bw. I, 191. — 3. Bw. I, 56. — 4. Tag. III, 3874. — 5. Bw. I, 76.

travaillent pour s'assurer une existence riche en jouissances, moi je combats pour conquérir une honorable sépulture [1]. »

Il veut que la calomnie ne s'attaque pas à son tombeau, il veut aussi entretenir sa mère dans l'espérance d'une destinée meilleure. « Mais à part cela quel fardeau pour moi que cette banale et creuse existence et que je suis las de travailler pour continuer de porter un fardeau sous lequel je succombe [2]! » « L'étude elle-même me réserve peu d'agréments, car j'ai déjà pénétré trop profondément le néant de tous les efforts de l'homme.... la nature ne laisse rien changer à son cours; ce qui n'a pas fleuri en mai, ne fleurira pas en septembre. C'est peut-être bien là de l'hypocondrie; soit, il n'y aurait pas de l'hypocondrie s'il y avait autre chose [3]. » « Les sciences exigent que l'on s'attelle à la charrette et l'homme ne peut le faire qu'à un âge où il n'est encore rien. On parle beaucoup d'application et de patience; ah! certes oui, je respecte l'application et la patience, mais on sait qu'il est dans la nature de l'oiseau de proie de voler et il s'habituera difficilement à l'allure d'un cheval de labour, bien que celui-ci trouve chaque soir sa mangeoire pleine [4]. »

Le passé de Hebbel le poursuit comme une malédiction, par l'empreinte qu'il a laissée sur son caractère. Un penchant invincible de sa nature l'entraîne vers la méditation : « Trouver le principe de la vie et de la pensée, telle est l'énigmatique question du sphinx éternel [5]. » Mais « le seul fruit d'une longue et mélancolique méditation sur des choses incompréhensibles » est la conclusion que « le libre arbitre, la chose en soi, la vie, la nature et notre lien avec la nature se cachent dans le même abîme [6] ». « La dure destinée de l'homme est de se trouver seul les yeux bandés au milieu du déchaînement de forces gigantesques et de sentir cependant sur ses lèvres le mot libérateur. Un batelier dans une nuit d'orage sur des eaux inconnues [7]. » Le même pessimisme se reflète dans ses poésies. Qu'est-ce que le monde? Le principe mauvais dont se sépara volontairement la divinité et qui depuis cherche en vain à retourner à l'unité primitive. Qu'est-ce que l'homme? La forme dernière de cet effort, le pont que la nature cherche à jeter entre elle et Dieu. Quel est le résultat final? l'impuissance, le désespoir, l'épuisement total d'un monde mauvais et la disparition des êtres dont le dernier mourra avant sa naissance dans le sein de sa mère [8]. Qu'est-ce que Hebbel lui-même? Un prisonnier chargé de lourdes chaînes dans la nuit de son cachot et qui s'efforce d'anéantir en lui le désir de la liberté. Mieux vaut pour lui ne jamais sortir de sa prison que de découvrir qu'elle est le seul endroit où il puisse traîner son existence [9].

1. Bw. I, 77. — 2. Tag. I, 156. — 3. Bw. I, 48. — 4. Bw. I, 54-55. — 5. Tag. I, 219. — 6. Tag. I, 169. — 7. Tag. I, 283. — 8. W. VII, 142, *Lebensmomente*, 1-— 9. W. VI. 289 : Liegt Einer schwer gefangen : cf. W. VII, 143 : *Lebensmomente*, 2 ; 140 : *Stillstes Leben*.

VI

Il y avait pourtant des instants où la mort ne lui apparaissait pas comme l'unique but de la vie et ces instants n'étaient pas aussi rares que ses lettres ou son Journal nous le laisseraient supposer. Une lettre à Elise commence par quatre pages de sombres considérations, puis il s'interrompt et reprend le lendemain : « Je ne puis m'empêcher de rire en me relisant et en me rappelant qu'après avoir écrit tant de choses mélancoliques j'ai pu aller retrouver une joyeuse compagnie chez Gravenhorst et... m'amuser. Notre plus grande erreur est de prendre la vie pour une trame où chaque fil croise l'autre sans qu'aucun ne se perde; des abîmes séparent les heures; chaque moment est le créateur et le destructeur d'un univers [1]. » Ce que l'adversité ne pouvait déraciner en lui, c'était le sentiment de sa propre valeur. « Depuis deux ans je sais ce que je veux et ce que je puis [2]. » Nous avons vu quelle était son attitude vis-à-vis de Uhland : respectueusement fière, presque comme d'égal à égal. « Moins j'ai de chances et plus je me sens le courage de vivre; je ne sais pas comment cela se fait, mais c'est vrai [3]. »

La disposition moyenne de son esprit semble s'exprimer dans une lettre à un ami de Hambourg où, après s'être félicité d'avoir secoué la tutelle d'Amalia Schoppe et du pasteur Schmalz, il continue : « Je sais que mes forces suffisent en tout cas pour me nourrir, car elles peuvent s'exercer vers le bas aussi bien que vers le haut et il ne m'en coûte pas de traîner une charrette si les circonstances ne me permettent pas de la conduire. C'est pourquoi je considère l'avenir avec calme si ce n'est avec sérénité et fais mon profit de tout ce que m'apporte le moment présent... La doctrine de la privation qui forme depuis longtemps ma religion fait qu'il m'est parfaitement indifférent de savoir quand j'arriverai au but.... D'ailleurs ce sentiment de sécurité que j'exprime ici avec tant de confiance, n'a pas seulement sa source dans le sentiment que j'ai de moi-même; plusieurs personnes dont j'ai fait la connaissance m'ont amicalement laissé espérer que j'atteindrai le domaine où se déploierait le plus volontiers mon activité, si je puis satisfaire mon inclination [4]. » Tout ce qu'il craint, continue-t-il, c'est de laisser entamer son individualité; il veut conserver au moins l'indépendance de sa pensée s'il n'a pas encore l'indépendance de sa personne.

« Il est sans doute nécessaire que chacun ait sa conception particulière du monde, mais combattre contre tous pour le triomphe de la sienne est un besoin vital et une condition nécessaire d'existence [5]. » « L'oiseau et la cage sont faits l'un pour l'autre, mais l'homme ne veut pas une cage plus petite que l'univers [6]. » Chacun

1. Bw. I, 57. — 2. Bw. I, 75. — 3. Bw. I, 91. — 4. Bw. I, 62. — 5. Tag. I, 157. — 6. Tag. I, 330.

de nous doit travailler à acquérir une individualité aussi arrêtée, aussi déterminée que possible. Hebbel ne peut souffrir les gens « qui se tiennent à la limite de deux mondes [1] », qui flottent comme une matière amorphe dans l'univers. L'un étudiant plus jeune que lui, Emil Rousseau, lui avait voué un attachement et une admiration sans bornes et acceptait aveuglément ses opinions et ses idées. Dans l'album de son ami Hebbel écrivit les vers suivants : « Se perdre dans l'incommensurable n'est pas une compensation pour le vide intérieur; la goutte d'eau doit vivre à l'état de goutte d'eau ; dans la mer elle se confond avec la mer. Tu ne peux reculer les bornes qui, pour constituer ton moi, l'enserrent; c'est répandre le breuvage, non le purifier, et faire éclater la corne qui le contient [2]. » « Ces vers, ajoute Hebbel, renferment tout ce qu'on peut dire sur l'art et sur la vie. »

Dans la vie comme dans l'art, le particulier, l'individuel doit, pour exister, prendre une forme et la conserver. Sans doute l'homme doit aspirer à enrichir son individualité, à s'assimiler autant d'éléments étrangers que possible; mais de façon à ce qu'ils se fondent en lui et non pas lui en eux; chaque individualité est pour ainsi dire un système d'éléments qui gravitent selon un certain rythme autour d'un même centre; le but suprême serait de faire rentrer l'univers dans la formule qui définit chaque système, de sorte que ce ne serait pas la mer qui absorberait la goutte d'eau, mais la goutte d'eau qui absorberait la mer. Hebbel retourne à la conception de la monade miroir de l'univers. Tout est dans tout, dit-il, on ne sait où commence un être et où il finit. Une parole profonde prononcée par un individu est recueillie par un autre. L'ardeur du lointain soleil échauffe notre sang, et les sucs de la terre pénètrent en nous avec le vin; « la cataracte de la vie » baigne les êtres; chaque forme particulière a des limites seulement pour rendre possible la formation d'une individualité et l'énorme univers se ramasse dans une sphère microscopique [3]. Entre les individus règne une sympathie obscure, une sorte de télépathie; nos joies et nos souffrances sont peut-être les échos de joies et de souffrances inconnues [4]. A de certaines heures nous sentons en nous l'esprit de l'univers; notre regard pénètre l'insondable et « celui qui a goûté dans son individu le sentiment de l'incommensurable peut sans doute se perdre dans celui-ci [5] ». Nous n'avons pas le droit de nous plaindre lorsque nous savons que nous portons en nous l'univers entier; nous nous l'assimilons, il devient nous-même. « Lorsque je me représente Dieu, je suis comme lui la source de l'être [6]. »

1. Bw. I, 87. — 2. Bw. I, 89. — 3. W. VII, 141 : *das Sein*. — 4. W. VI, 206 : *auf eine Unbekannte*. — 5. W. VI, 255 : *Erleuchtung*. — 6. W. VII, 143. *Nicht darf der Staub*.

VII

« Je ne restai à Heidelberg qu'un été parce que j'y trouvais peu de moyens d'atteindre mon but, qui naturellement n'était pas en première ligne de gagner mon pain, mais d'acquérir une culture aussi générale que possible; d'un autre côté, la modicité de mes ressources ne me permettait pas de me laisser longtemps entraîner dans le tourbillon de la vie des étudiants, qui à vrai dire me plaisait assez. C'est pourquoi je me rendis de là à Munich où m'attirait surtout le désir de voir des chefs-d'œuvre de l'art plastique[1]. » Du moment qu'il abandonnait l'étude du droit il n'avait aucune raison de rester à Heidelberg. Thibaut lui-même l'engageait à ne pas perdre davantage son temps sur les Pandectes, car il y avait en lui l'étoffe d'un autre homme qu'un juriste[2]. Enfin ses finances étaient dans un état plus critique que jamais. Il n'avait rien reçu de ses protecteurs de Hambourg. Pendant tout l'été, il n'avait dépensé que 130 marcs, mais il déclarait ne pas pouvoir supporter plus longtemps une pareille vie, d'autant que, privé de toutes relations, il trouvait Heidelberg terriblement ennuyeux[3]. Il emprunta 50 thalers à Elise, pour retourner à Hambourg, mais lorsque l'argent arriva, il avait changé d'avis. Il n'éprouvait que de la répugnance pour la brumeuse ville de Hambourg, peu soucieuse des choses de l'esprit. Il lui aurait été pénible de revoir, en vaincu pour ainsi dire, Amalia Schoppe et ses amis. Il n'aurait pu rester longtemps auprès d'Elise, car à Hambourg il n'y avait guère à espérer qu'il pût gagner sa vie comme juriste ou écrivain[4]. Ne pouvant de toutes façons rester à Heidelberg « où il avait passé l'été dans un horrible accablement[5] », il décida de se fixer au moins pour l'hiver à Munich. Ses amis lui avaient assuré que la vie y était d'un tiers meilleur marché qu'à Heidelberg; la faculté de droit ne valait pas grand'chose mais cela importait peu. A Munich, il aurait une occasion unique d'étudier la peinture et la sculpture, comme il voulait déjà s'y préparer à Hambourg par la lecture de Winckelmann. Enfin, il pourrait trouver à collaborer aux journaux bavarois qui étaient médiocres et n'avaient pour rédacteurs que « des moucheurs de chandelles[6] ». D'une façon générale, dans le sud de l'Allemagne et dans le voisinage d'un centre littéraire comme Stuttgart, il pouvait espérer faire plus facilement qu'ailleurs son chemin dans la littérature[7]. Il pria Elise de lui envoyer si possible 50 thalers de plus pour les premiers frais d'installation à Munich[8]. Il quitta Heidelberg le 12 septembre : il y était resté un peu plus de cinq mois.

1. Bw. V, 45. — 2. Kuh. I, 163. — 3. Bw. I, 80. — 4. Bw. I, 81. — 5. Bw. I, 84. — 6. Bw. I, 81-82. — 7. Bw. I, 81. — 8. Bw. I, 83.

CHAPITRE II

LE SÉJOUR A MUNICH : LA VIE INTELLECTUELLE

I

Un sac de voyage sur le dos, Hebbel se dirigea à pied avec un de ses amis vers Carlsruhe, Rastatt et Kehl où, par une lourde après-midi de fin d'été, il franchit le Rhin[1]. Il resta trois ou quatre jours à Strasbourg, respirant l'air pur de la France, qui avait pour lui quelque chose d'enivrant, tandis que l'atmosphère allemande était chargée d'orage; s'il avait su un peu de français, il aurait pénétré plus avant dans le pays de la liberté et de la vie; le souvenir de Börne est peut-être pour quelque chose dans cet enthousiasme[2]. Son premier soin fut de gravir la tour de la cathédrale; il vit la pierre où Gœthe avait gravé son nom et en contemplant, comme son grand devancier, les riches plaines de l'Alsace, il sentit le frôler l'ombre de Gœtz de Berlichingen, de même que sous les voûtes de la cathédrale Gretchen lui était apparue. Il lui sembla que l'âme de Gœthe vivait pour un instant dans sa poitrine; « ce fut une journée splendide et inoubliable[3]. » Il essaya de fixer en quelques strophes le souvenir de ce moment d'incomparable enthousiasme, où la poésie lui révélait ce qu'ont de plus troublant le ciel et la terre[4]. De Strasbourg, il gagna Stuttgart, où il rendit visite à Hauff, le rédacteur du *Morgenblatt*. Il apprit que les manuscrits qu'il avait envoyés de Heidelberg (les nouvelles *Weiss* et *Johann*) n'étaient jamais arrivés à destination; son offre de collaborer au *Morgenblatt* par une série d'articles sur Munich fut accueillie. De là, il alla chez Gustav Schwab, qui le reçut très cordialement, le complimenta sur ses poésies et l'engagea à écrire un cycle de poèmes sur l'histoire dithmarse, selon son propre exemple

1. Bw. VI, 357. — 2. Bw. I, 114. — 3. Tag. I, 571. — 4. W. VII, 144 : *der Becher*.

et celui de Uhland pour l'histoire souabe. C'était là, paraît-il, déjà un des projets favoris de Hebbel et il résolut d'y consacrer ses heures d'inspiration poétique pendant l'hiver suivant; pendant la route il en arrangea l'introduction dans sa tête[1]. Schwab lui donna pour Uhland une lettre de recommandation avec laquelle Hebbel se mit aussitôt en route pour Tübingue.

Il allait se trouver en face de l'homme qu'il considérait comme le premier poète lyrique de l'Allemagne depuis la mort de Gœthe et qu'il révérait depuis des années comme le prophète inspiré qui lui avait révélé les secrets de l'art. Il se figurait Uhland comme une pile voltaïque d'où jaillissent des étincelles dès qu'on la touche. La désillusion fut complète. Hebbel a dit plus tard qu'à voir Uhland, on aurait cru qu'un esprit de génie, embarrassé pour trouver un corps, avait délogé l'âme d'un savetier de celui où elle s'était déjà installée[2]. Il put d'ailleurs observer, par la suite, que toute la race des Souabes, peu communicative et d'abord glacial, semble en voie de perdre l'usage complet de la parole et sait encore à peine balbutier. Enfermés dans un particularisme étroit et dans des villes mortes, les plus grands hommes de ce petit pays ressemblent à des moines emmurés vivants qui, mornes et las de vivre, contemplent le monde par une fente de leur prison[3]. La visite que fit Hebbel à Uhland en 1836 lui donna peut-être le premier aperçu de cette vérité que Uhland appartenait déjà au passé et était en réalité mort depuis 1815; il avait eu un printemps, mais ni été, ni automne[4].

Il n'avait pas reçu la lettre que Hebbel lui avait écrite de Heidelberg, de sorte qu'il ignorait vraisemblablement jusqu'à son nom; la conversation ne pouvait donc rouler que sur des généralités et Uhland ne parla que des choses les plus insignifiantes, tout en ayant l'air de se mettre l'esprit à la torture pour les trouver. Hebbel ne savait pas avec quelle incroyable difficulté Uhland s'exprimait, au point d'être obligé de rédiger d'avance les réprimandes à sa servante et de pouvoir garder pendant trois jours un silence absolu sans étonner sa femme[5]. Hebbel se promit de ne jamais plus juger de la personnalité d'un auteur d'après ses œuvres et de ne plus craindre de se présenter devant quelque génie que ce fût[6]. C'est là le récit fidèle de l'événement, tel qu'il l'envoie à Elise, mais il écrit à Mme Voss, à Wesselburen, que « l'accueil de Uhland l'avait dédommagé de mainte injustice déjà ancienne[7] ». Il pensait à la façon dont l'avait traité Mohr: nous avons déjà vu, à propos de sa soi-disant correspondance avec Uhland, qu'il était dans ses habitudes d'envoyer à ses concitoyens de semblables bulletins de victoire où la vérité était quelque peu embellie.

Par Reutlingen, Ulm et Augsbourg, Hebbel atteignit Munich le 29 septembre. Il n'avait pas dépensé, dit-il, plus d'argent que s'il

1. Bw. I, 97; 99; 112. Sur Gustav Schwab et le *Morgenblatt*, cf. Gutzkow, *Erinnerungen* [ausgew. *Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, p. 66]. — 2. Tag. II, 2636. — 3. Bw. VI, 355. — 4. Bw. VII, 276; Tag. IV, 5983. — 5. Bw. VI, 157. — 6. Bw. I, 98-99. — 7. Bw. I, 114.

avait pris la diligence, et de cette promenade de 70 milles il avait retiré les plus grands avantages pour son esprit et son humeur. Il avait soigneusement noté, dans un carnet, tous les incidents de la route en vue d'une relation ultérieure[1] et il s'était réjoui tout le long du chemin de laisser derrière lui les Etats [car il en avait traversé quatre] comme de simples maisons au bord de la route, lui qui, deux ans auparavant, semblait emprisonné à jamais à Wesselburen. Il avait tellement pris goût à la vie errante qu'à peine arrivé à Munich, en lisant sur les bornes indicatrices les noms d'Innsbruck ou de Trente, il songeait à poursuivre sa route jusqu'en Tyrol ou en Italie[2].

II

Mais ce n'étaient que des velléités sans lendemain. En dehors de Rome et de Paris, écrivait-il dans la même lettre, il n'y avait pas de ville qui répondît plus que Munich aux besoins de son esprit. Il y trouvait d'immenses trésors artistiques qu'il pouvait contempler et étudier à loisir; la ville elle-même était très animée; c'était un océan dans lequel il n'avait qu'à plonger, pour ramener des perles à la surface[3]. Munich est la cité de la vie[4]. A Munich il n'y avait que des palais; les maisons de Hambourg étaient misérables en comparaison; on pouvait croire que la misère était aussi rare dans cette ville qu'ailleurs la richesse[5]. Depuis onze ans déjà Louis Ier travaillait à faire de sa capitale un centre artistique incomparable et une ville entièrement moderne. Hebbel remarquait plus tard qu'un des charmes de Munich était précisément l'impression d'inachevé, de changeant, qu'on éprouvait en se promenant tantôt dans les magnifiques quartiers, largement aérés et régulièrement dessinés mais encore en construction; tantôt dans les rues étroites, sombres et tortueuses de la vieille ville. On croyait voir en présence deux cités différentes, dont l'une entourait l'autre de ses superbes bâtiments, sans que l'on pût encore savoir si le passé résisterait victorieusement à l'effort du présent, ou disparaîtrait peu à peu sans laisser de traces[6].

Lorsque Hebbel arriva à Munich, il trouva à peu près achevés tous les édifices publics qu'a fait construire Louis Ier. Il admirait presque sans réserve la Glyptothèque, dont l'architecture répondait, par l'impression finale qu'elle laissait, aux œuvres d'art qu'elle renfermait : une impression de profond sérieux, de sérénité souriante et un encouragement à vivre. La vieille Pinacothèque, plus imposante, plus monumentale, n'était pas encore entièrement achevée; cependant Hebbel put déjà en visiter les richesses et en louer la disposition intérieure. La Ludwigstrasse, presque entière-

1. Bw. I, 95-96. — 2. Bw. I, 115. — 3. Bw. I, 114. — 4. Bw. I, 112. — 5. Bw. I, 96. — 6. W. IX, 405-406. Munich avait à ce moment à peu près 90 000 habitants. La population avait double depuis le début du siècle.

ment bordée d'édifices somptueux, était, disait-il, presque trop belle pour Munich. La Ludwigskirche, aimable et gracieuse, avec son toit de couleurs variées et ses deux tours, lui paraissait représenter, sous le soleil du matin, la floraison de la pierre. Cornélius y achevait ses fresques. Pour l'Université et la Bibliothèque, Hebbel a aussi quelques mots d'éloge. L'aile que l'on ajoutait à la Vieille Résidence et qui borde le Hofgarten, couronnée des statues de Schwanthaler, charmait déjà les yeux de Hebbel. La Allerheiligencapelle avec la demi-obscurité qui y règne, ses fonds d'or et la roideur de ses peintures byzantines, fit sur lui une profonde impression; au contraire il comparait la Basilique, d'ailleurs encore inachevée, trop basse, à un limaçon rampant sur le sol. Sous les arcades du Hofgarten, il put voir dans toute leur fraîcheur les fresques de Kaulbach, les paysages de Rottmann et les scènes historiques de Hess[1].

L'extérieur de Munich, les maisons, les rues, les édifices plurent donc à Hebbel dès le début. Il n'en fut pas tout à fait de même des habitants. En ce qui concernait les artistes d'abord, les jeunes peintres étaient plus remarquables, dit-il, par leur habillement que par leur talent; la barrette noire des uns les classait parmi les disciples de Raphaël, tandis que les autres, par leur longue barbe juive et leur gourdin, proclamaient leur fanatisme de Dürer. Entre eux, ils se méprisaient, se jalousaient et se détestaient; divisés en une foule de petites coteries, ils se souciaient bien plus d'intriguer contre un rival gênant, de trouver des acheteurs pour leurs œuvres ou un bourgeois qui leur prêtât de l'argent que de réaliser un idéal artistique quelconque. Ils étaient pour Munich aussi funestes que les sauterelles pour l'Egypte, car ils faisaient beaucoup de dettes, et malgré la police passaient la frontière bavaroise dès que leurs créanciers devenaient trop pressants. D'une façon générale, Hebbel pensait qu'une Académie des Beaux-Arts, comme celle que dirigeait Cornelius, était plutôt nuisible qu'utile aux intérêts de l'art[2].

Les théâtres de Munich lui parurent en général médiocres; il n'allait d'ailleurs pas souvent au théâtre, faute d'argent[3]. De tous les acteurs qu'il vit, il n'en trouva qu'un seul d'excellent, Esslair, quoique chargé d'années et ne paraissant plus que rarement sur la scène. Acteurs et actrices jouaient trop la comédie et manquaient de naturel. Hebbel regrettait le classicisme et la noble simplicité de la vieille école; la Bavière, qui avait tout fait pour les autres arts, était encore fort en retard pour l'art dramatique[4]. La société munichoise semble, dit Hebbel, avoir plus de goût pour la musique, mais ce goût est en réalité aussi superficiel, aussi dépendant de la mode, que la manie littéraire dans les thés esthé-

1. W. IX, 406-411. Dans les *Reisenovellen* de Laube on trouve quelques pages sur Munich en 1833 (*Laubes ges. Werke* hrsg. von Houben, Bd. IV, 180-183; 186-189). — 2. W. IX, 419-424. — 3. Sur les théâtres de Munich en 1833, cf. Gutzkow, *Erinnerungen ausgew. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 104-105; sur Charlotte Birch-Pfeiffer, *ibid.*, p. 97; 102-104. — 4. W. IX, 383; 385; 396-98; 415-19.

tiques de Berlin; le piano est simplement un meuble de rigueur dans les salons. A un concert donné pour élever un monument à Mozart les places restaient vides, mais toute la société élégante se précipitait pour entendre Strauss. Munich était un peu Vienne et, tout en se moquant de la capitale autrichienne, copiait ses modes [1].

Quant à la littérature bavaroise, Hebbel écrivait déjà de Heidelberg à Elise qu'elle était au-dessous de zéro, et plus tard à Dingelstedt, devenu intendant du théâtre de la cour à Munich : « Si vous arrivez à défricher ce terrain au point de vue esthétique, vous n'aurez pas moins de mérite que si vous aviez conquis à la civilisation un coin de forêt vierge, car vous avez là un sol absolument neuf qui n'a jamais été labouré et à plus forte raison ensemencé. Pschorr et sa brasserie sont plus difficiles à vaincre que tous les monstres du Nouveau Monde [2]. » Une preuve suffisante de l'engourdissement intellectuel des Bavarois lui paraissait être leur habitude d'aller déjà à deux heures de l'après-midi s'asseoir dans un café pour jouer aux cartes [3]. Sans doute le gouvernement et la haute société se croyaient obligés de prouver qu'ils n'étaient pas indifférents au progrès des belles-lettres, mais les résultats étaient déplorables. Lorsque Hebbel arriva à Munich, toute la Bavière était encore remplie d'enthousiasme pour la Grèce que l'on considérait presque comme une colonie, et le loyalisme dynastique, joint au fanatisme hellénophile, donnait naissance en littérature aux produits les plus burlesques. Un certain Stolz écrivit un poème épique en dix-sept chants, une *Othoniade*, pour célébrer l'avènement des Wittelsbach sur le trône de Grèce, et en donna lecture dans la grande salle de l'Odéon; selon les prospectus, cette épopée nationale bavaroise pouvait rivaliser avec l'*Iliade*. Le roi, la cour et la société élégante assistèrent au moins à la première audition et le poète fut nommé professeur à l'École des cadets. Le roi lui-même célébrait la Grèce en des hymnes enthousiastes et la *Bairische Landbötin* [4], un journal de la plus basse catégorie mais très lu des Munichois, faisait chorus. Vingt-cinq ans plus tard, Hebbel se souvenait encore de cette grécomanie et du comique de ces manifestations littéraires [5].

Il restait enfin à Hebbel à entrer en contact avec le vieux fond bavarois, que toutes les innovations artistiques n'avaient pu recouvrir que d'un brillant vernis. Les Munichois de la vieille roche admiraient de confiance les monuments de Klenze et de Schwanthaler, les fresques de Kaulbach ou de Cornélius et les tableaux achetés aux frères Boisserée ou en Italie, mais ils retournaient ensuite à leurs brasseries et à leurs fêtes populaires. Hebbel dès les premiers jours ne se contenta pas de visiter les musées et les monuments publics; il alla à l'*Octoberfest* et put déjà se faire une première et très suffisante idée du peuple bavarois. Plus tard il

1. W. IX, 384; 386. — 2. Bw. IV, 302-03. — 3. Bw. VI, 356. — 4. Sur la presse munichoise, les *Kaseblatter*, cf. Schubert dans Ric. Huch, *Ausbreitung u. Verfall der Romantik*, p. 359. — 5. Tag. IV, 6080; W. IX, 393-94.

prit sa part des réjouissances du carnaval, suivit les offices de la Semaine Sainte, regarda défiler dans les rues les mascarades populaires et ne manqua pas d'aller, le jour de la réouverture annuelle du *Bockskeller*, le 1er mai, goûter la bière nouvelle. Il put ainsi esquisser à diverses reprises un tableau de la vie bavaroise.

Il remarque que Munich est une ville pleine de contrastes ; contraste dans le domaine religieux entre un catholicisme aimable et vivace et un protestantisme morose et haineux ; contraste dans le domaine politique entre le libéralisme et les traditions absolutistes ; contraste dans le domaine de l'art entre l'antique et le romantique. Contraste aussi au point de vue social : à certains jours Munich a tout à fait l'air d'une grande ville où règnent les manières des grands seigneurs et des diplomates, mais il s'y mêle quelque chose de la génialité et de la fantaisie de l'artiste et surtout de la bonhomie du bourgeois, sans faste et sans morgue, simplement amoureux de ses aises [2]. Cependant une atmosphère de cordialité enveloppait tous les contrastes et arrondissait toutes les aspérités. Au *Bockskeller*, bourgeois, artistes et aristocrates s'asseyaient les uns à côté des autres et Hebbel remarquait que ce mélange amical des classes et des conditions distinguait avantageusement Munich et la Bavière du reste de l'Allemagne et en particulier des villes hanséatiques [3]. Le Munichois, dit Hebbel, est essentiellement flegmatique. L'accès de fièvre hellénophile n'avait pas eu de lendemain. Pendant quelque temps Miltiade et Thémistocle avaient été populaires dans les cafés et par Grosshesselohe on faisait route vers les Thermopyles. Mais en 1836 les hautes classes, ce qui touchait au roi et à la cour, étaient seules à s'intéresser à la Grèce ; l'enthousiasme et en général quelque passion que ce fût, était trop fatigant pour les vieux Bavarois. Le bourgeois de Munich, dit Hebbel, travaille moins et jouit plus que tout autre. A vrai dire Munich ne songe qu'au plaisir, et le plus grand de tous les plaisirs, boire un verre de bière, coûte si peu qu'il est à la portée du plus pauvre. Le prolétaire a en même temps la joie de voir le riche partager ses goûts et fréquenter à peu près les mêmes locaux ; chacun sait rester à sa place et garder son rang, mais un contact même fugitif réconcilie les gens des différentes classes ; la bière assure la durée de l'harmonie sociale. Sans doute l'usage en a des inconvénients. Elle est, dit Hebbel, l'ennemie du génie ; elle arrondit le ventre, élargit le visage et rougit le nez ; mais elle étouffe aussi l'esprit et éteint même le regard. Il pensait que l'incroyable pauvreté de la Bavière en artistes et en savants était due à la quantité de bière bue depuis trois siècles par la nation. Ce goût immodéré pour la bière, les longues séances dans les brasseries dans un silence religieux et morose, ou bien au contraire les discussions interminables sur un unique sujet : la qualité de la bière de l'année, expliquaient le physique et le moral des Bavarois. Quant aux femmes, elles étaient, au jugement de Hebbel, absolument différentes des hommes. Chez elles, dit-il, on sent déjà le voisinage

1. W. IX, 403-404. — 2. W. IX, 388. — 3. W. IX, 381-82.

du Midi, un mélange d'éléments italiens et allemands : fougue et fidélité, passion et sentiment. Il suivait avec plaisir du regard les jeunes Munichoises, fières et gracieuses sous leurs bonnets brodés d'or et d'argent, se rendant au marché, à la danse ou à l'église. Elles sont sensuelles, disait-il, non pas de cette sensualité du Nord qui craint la lumière, se cache et se méprise elle-même, mais d'une sensualité où se mélangent l'amour et le catholicisme et qui sait qu'elle n'a pas à rougir d'elle [1]. Le regard de madone des femmes du peuple, ce coup d'œil jeté en passant sous les longs cils et qui, selon Hebbel, est une partie essentielle de la poésie de l'Eglise catholique, le ravissaient [2].

A Munich, Hebbel se trouvait en présence d'éléments qui lui étaient restés à peu près inconnus jusqu'alors : l'art, le catholicisme et un caractère national très différent de celui de son pays d'origine. Il n'avait plus maintenant à se raidir, à se défendre jalousement contre l'influence du milieu, mais au contraire à se détendre, à laisser agir sur lui les hommes et les choses. Il se trouvait pour ainsi dire transplanté dans un sol moins ingrat, sous un climat plus tempéré. Jusqu'à quel point son caractère s'est modifié sous cette influence, c'est ce que nous verrons au cours de ces trois ans.

III

Hebbel à son arrivée alla loger dans la Maximilian Vorstadt [3] parce que les loyers y étaient moins élevés que dans la ville proprement dite. La maison où il logeait, écrivait-il à Elise dans sa première lettre, aurait passé à Hambourg pour un palais, mais il n'y avait à Munich que des palais : l'ameublement de sa chambre était élégant et il ne payait pour toute cette splendeur que six gulden par mois [4]. Ce n'était que l'enthousiasme des premiers jours, car en octobre il trouvait déjà son logement plus élégant que commode et un an après il le qualifiait de sale trou effroyablement meublé où il avait attrapé des rhumatismes [5]. Il alla habiter dans la Lederergasse une chambre à sept gulden par mois [6] et plus tard il déménagea encore deux fois. Quant à sa nourriture, pendant les premiers mois de son séjour il se contenta à midi d'une tasse de café et d'un morceau de pain, de sorte que son déjeuner ne lui coûtait pas plus de six à sept kreuzer. Plus tard, vers le mois de mai 1837, Emil Rousseau l'engagea à se nourrir d'une façon plus substantielle, et Hebbel avouait qu'en effet il se sentait fort affaibli par ce régime trop frugal. Il dépensa donc pendant quelque temps pour son repas de midi jusqu'à douze kreuzer, mais plus tard il dut se restreindre de nouveau, car en novembre 1838 il écrivait que depuis un an et demi il avait perdu l'habitude de manger régulièrement à midi; il

1. W. IX, 411-15. — 2. W. IX, 388. — 3. Au nord-ouest de la ville, vers Nymphenbourg. — 4. Bw. I, 96. — 5. Bw. I, 107; 223; Tag. IV, 5777. — 6. Bw. I, 221-23.

en prenait d'ailleurs aisément son parti; il partageait avec son petit chien une assiette de soupe que ses propriétaires lui vendaient deux kreuzer et mangeait encore pour trois kreuzer par jour de viande de porc. Le seul luxe qu'il se permît était le café dont il ne pouvait se passer[1].

La plus stricte économie était pour lui une nécessité. A Heidelberg, il avait reçu d'Elise cinquante thalers; elle lui en envoya encore cinquante en octobre, quinze jours après son arrivée[2]. A la fin de novembre il était perpétuellement tourmenté par la peur de mourir de faim: il avait encore de l'argent pour cinq mois, mais ensuite c'était l'inconnu. Collaborer à des journaux, publier ses œuvres? il se sentait incapable d'écrire dès que l'unique but de son travail était de gagner son pain[3]. Sa garde-robe lui inspirait de grands soucis; son unique pantalon était fort usé et ses chemises tombaient en lambeaux: Elise avait heureusement promis de lui en faire d'autres[4]. En décembre il reçoit d'Amalia Schoppe deux Friedrichs d'or et deux ducats, et en avril 1837, par l'entremise de la même Amalia Schoppe, huit Louis d'or de la comtesse Rhedern; il n'accepte cette aumône qu'à contre-cœur[5]. Du *Morgenblatt* il toucha en juin 1837 trente florins[6]; sauf dans ces deux cas, tout l'argent dont il a vécu en 1837 lui est venu d'Elise. En mars 1837 elle lui offrait cinquante thalers; il semble n'avoir voulu en accepter que trente, mais il la pria en octobre de lui envoyer au lieu d'argent une redingote et un pantalon; il en décrivait l'étoffe et la coupe et y joignait les mesures. Elise lui envoya, en plus du pantalon et de la redingote, un gilet et une cravate. Il se réjouissait comme un enfant de se voir aussi élégamment habillé et se promettait de ne plus être triste tant qu'il aurait d'aussi beaux vêtements sur le dos[7]. En 1838 Elise, qui avait acheté un petit magasin de modes, fit de mauvaises affaires; en septembre elle envoya cependant à son ami une « somme importante » que celui-ci finit par accepter; nous pouvons croire qu'il en avait grand besoin, car en août toute sa fortune se composait de deux gulden; déjà en février il n'avait pas payé son terme[8].

Hebbel a donc connu à Munich toutes les souffrances de la misère en commençant par la faim. Certaines dépenses étaient inévitables, en particulier, prétendait-il, celles qu'il devait faire pour sauver les apparences. Plutôt que d'exciter la pitié ou le mépris de ses amis, il préférait se passer de manger. En vertu du principe qu'il ne faut jamais laisser voir aux autres son infériorité [et la pauvreté était selon Hebbel une infériorité], il ne voulut pas solliciter de l'Université une exemption de frais d'études, il évita d'emprunter de l'argent à ses amis et déclina toutes les invitations à des dîners ou des soirées. Par une lettre postérieure, où il proteste contre la prétention d'Amalia Schoppe d'avoir subvenu aux frais de ses études, il établit qu'il doit tout à Elise et qu'il reçut de celle-ci peu-

1. Bw. I, 107; 149; 205; 217; 362. — 2. Bw. I, 102. — 3. Bw. I, 118. — 4. Bw. I, 120; 138. — 5. Bw. I, 130; 199; 206-207. — 6. Tag. I, 771. — 7. Bw. I, 181; 196; 274; 181; 236-37; 242. — 8. Bw. I, 300; 289; Tag. I, 976.

dant les trois ans de son séjour à Munich environ 500 thalers; sa dépense annuelle pendant cette même période s'élevait à 500 marcs[1] [selon une autre évaluation à 600 marcs][2]. Mais ce n'était qu'au prix des plus dures privations.

Comme cela est fréquent parmi les gens qui n'ont pas été favorisés de la fortune, Hebbel considérait la pauvreté comme une honte. Il n'était sincère que vis-à-vis d'Elise; mais ses quelques amis à Munich le croyaient, grâce à une grande science des apparences, sinon riche, du moins dans l'aisance. Il se faisait passer dans le voisinage pour le fils d'un Obercriminalrath que sa famille ne laissait manquer de rien; il faisait faire du feu dans sa chambre bien qu'il eût volontiers économisé le chauffage, uniquement pour prouver à ses propriétaires qu'il n'avait pas besoin de calculer ses dépenses. Il tenait son armoire soigneusement fermée pour que l'on ne pût pas constater la pénurie de sa garde-robe, et les gens chez lesquels il logeait avaient un grand respect de son portemonnaie parce qu'ils lui voyaient prendre chaque jour à midi son café. Ils ne se doutaient pas que cette tasse de café composait avec un morceau de pain tout son déjeuner[3]. Il ne mettait pas moins de soin à entretenir sa réputation à Wesselburen. Il écrivait au greffier Voss que ses productions lui valaient tous les jours davantage l'approbation des critiques les plus influents et que les journaux les plus importants de l'Allemagne acceptaient ou même réclamaient sa collaboration, alors que des centaines d'autres poètes essayaient en vain d'y publier une ligne; on le payait 23 thalers la feuille d'impression et cela seul lui permettait de vivre dans une ville comme Munich. Quelques mois plus tard il répète au même Voss que sa collaboration aux grands journaux et les hauts honoraires qu'il en reçoit lui permettent largement de vivre; il voudrait seulement pouvoir aussi procurer une existence confortable à sa mère[4]. Il faut se souvenir qu'il mangeait rarement à sa faim, vivait de l'argent d'Elise et en trois ans écrivit par hasard dans deux journaux, dont l'un lui versa 30 florins et l'autre rien du tout. Quant à sa mère, c'était Elise qui payait deux fois par an le loyer de la vieille femme, mais celle-ci, et tout Wesselburen avec elle, croyait que l'argent et les cadeaux qu'Elise y joignait à la Noël, venaient de Hebbel[5]. Celui-ci se plaignait même une fois que son frère eût une trop haute idée de ses ressources pécuniaires.

IV

Trois semaines après son arrivée à Munich [exactement le 19 octobre], Hebbel note dans son Journal une phrase d'une certaine Beppy qui, au commencement de décembre, est déjà « sa chère

1. Bw. II, 49-54. — 2. Bw. I, 187, cf. Tag. I, 89 pour 1836-37 : 20 florins par mois. — 3. Bw. I, 154; 159; 222; 120. — 4. Bw. I, 185-86; 260. — 5. Bw. II, 52.

Beppy » et avec laquelle il assiste aux offices de l'Avent. Elle s'appelait de son vrai nom Josepha Schwarz et était la fille d'un menuisier du voisinage. Le 23 décembre on trouve sa signature dans le Journal de Hebbel, où Elise Lensing avait déjà inscrit son nom et où devait le faire Christine Enghaus, celle que Hebbel épousa [1]. Elle était catholique et Hebbel en un endroit, après avoir célébré la beauté des Munichoises et leur tempérament à la fois sensuel et mystique, ajoutait qu'il était délicieux pour un hérétique de goûter ces lèvres de ferventes catholiques [2]. Hebbel semble avoir eu pour elle une affection sincère ; il l'aimait pour sa naïveté populaire et pour ses reparties qu'il notait à titre de documents, ainsi que les rêves qu'elle lui racontait, car elle semble avoir eu au moins en dormant une vive imagination [3] ; il l'aimait aussi parce qu'il se savait aimé d'elle et la faisait souffrir en proportion. Il lui reprochait de n'avoir pour lui qu'un amour animal, sensuel, et elle était sensible à cette dureté [4] : ils se querellaient souvent ; la faute semble en avoir été à Hebbel et à son caractère de même que c'était toujours Josepha qui faisait les premières avances pour la réconciliation. Elle était inconsolable lorsqu'ils restaient quelques jours en froid et, ayant résolu une fois de rompre avec lui, elle n'en eut plus le courage lorsqu'elle se rappela que toutes les chaussettes de son ami étaient trouées. Elle reprisait le linge qu'Elise envoyait [5]. Parce qu'un matin elle lui apportait son journal en retard sans qu'il y eût d'ailleurs de sa faute, il l'accueillait durement ; il s'en repentait après coup, de même qu'il la plaignait de s'être attachée à lui et s'attendrissait en apprenant qu'elle avait voulu se tuer un jour qu'ils s'étaient querellés. Il se promettait de se montrer moins susceptible et moins tyrannique, mais il n'en prenait pas moins plaisir à la tourmenter en lui racontant [ce qui était d'ailleurs pure invention] qu'il était amoureux d'une autre femme [6]. C'est le plaisir que prend une nature orgueilleuse et autoritaire à sentir l'étendue de sa domination sur une nature plus faible et plus aimante. Hebbel était à cette époque aigri par la souffrance et la pauvreté comme autrefois son père ; à l'exemple de celui-ci, il ressentait la joie des autres presque comme une offense ; il éprouvait une amère volupté à faire souffrir ceux qui lui étaient chers et aussi à gâter lui-même les rares moments agréables de son existence, à aviver ses blessures et à retourner l'aiguillon dans la plaie. Son cœur n'était pourtant pas incapable d'élans généreux et il promit un jour à Beppy de lui envoyer cent gulden quand il serait revenu à Hambourg. « Ce doit être là ma dette la plus sacrée [7] », note-t-il. En avril 1838, il alla habiter chez les parents de Beppy et déménagea ensuite avec eux. D'après le témoignage d'un ami de Hebbel auquel celui-ci fit ses confidences, Josepha prenait la liaison beaucoup plus au sérieux que Hebbel lui-même et il y eut des scènes de famille. Ce même

1. Tag. I, 423 ; 460 ; 522. — 2. W. IX, 415. — 3. Tag. I, 612 ; 850 ; 893 ; 933 ; 1254 ; 1443 ; 1444 ; 1448 ; 485 ; 587 ; 754 ; 757 ; 758 ; 936 ; 938. — 4. Tag. I, 745. — 5. Tag. I, 574 ; 935 ; 1458. — 6. Tag. I, 576 ; 582 ; 673. — 7. Tag. I, 1178.

ami éprouva un effroi comique lorsqu'un jour, sur un banc du Jardin Anglais, il trouva Hebbel en tendre conversation avec la fille de son propriétaire; jamais ceux qui ne connaissaient de Hebbel que son maintien sérieux et froid, ne l'auraient cru capable d'une pareille faiblesse[1]. Josepha avait un frère qui fut arrêté un jour pour vol : Hebbel fut profondément ému de voir la jeune fille pousser un soupir de soulagement lorsqu'il lui adressa la parole sur le même ton qu'auparavant[2]. Il s'est souvenu de cet incident en écrivant *Maria-Magdalena*.

V

Dans une lettre malheureusement inachevée Hebbel décrit à Elise l'emploi de sa journée. Il passait une partie de la matinée chez lui à lire ou à travailler, après s'être enivré des poésies de Uhland qu'il récitait à haute voix en se promenant dans sa chambre. Puis il errait dans le Jardin Botanique ou sous les marronniers en fleurs du Hofgarten. A midi il assistait à la relève de la garde devant la Résidence[3]. Souvent aussi, il poussait jusqu'au Jardin Anglais pour lequel il avait une prédilection. Treize ans plus tard il y refit le pèlerinage de ses souvenirs, retrouvant les bouquets d'arbres, les monuments, les étangs auprès desquels lui était venue pour la première fois l'idée d'une œuvre future. Presque toutes ses poésies de Munich furent, dit-il, composées au cours de ces promenades solitaires et une partie importante de sa vie était en relation étroite avec le Jardin Anglais. La verdure et le soleil dissipaient ses sombres pensées et lui redonnaient confiance en la vie, car l'inspiration poétique s'éveillait dans son esprit et il sentait en lui-même les premiers tressaillements du génie[4]. Hebbel était parti de Hambourg avec l'intention bien arrêtée de consacrer les années qu'il passerait à l'Université à acquérir une culture générale, idéal que la lecture de Gœthe à Heidelberg n'avait pu qu'affermir. Comme le fait remarquer R. M. Werner[5], de la lecture de Gœthe Hebbel a tiré en première ligne la conviction qu'un poète ne peut prétendre au génie que s'il a enrichi son esprit des plus hautes et des plus belles connaissances humaines. Gœthe avait orienté Hebbel vers un domaine qui lui était encore à peu près inconnu : l'art plastique, la peinture et la sculpture.

Nous avons vu que Hebbel invoquait comme un des principaux motifs de son départ pour Munich la richesse de cette ville en œuvres d'art. Il note dans son Journal que le 16 octobre 1836 il a vu pour la première fois une madone de Raphaël : « Heureux celui qui a vu une madone de Raphaël, écrit-il ensuite à Elise; je

1. Kuh, I, 209. — 2. Bw. VII, 302-303. — 3. Bw. I, 217. — 4. Bw. IV, 398; 507; W. VI, 247-51 : *ein Geburtstag auf der Reise*. — 5. *Gœthe-Jahrbuch*, XXV, 171-184.

suis maintenant du nombre de ces favorisés [1] ! » Voir ainsi traduits sous une forme sensible les plus profonds mystères de l'art éveille dans l'homme un sentiment de délivrance et lui fait goûter la vie dans sa plénitude. Il se sentait d'ailleurs au début à la Pinacothèque un peu écrasé par le nombre d'œuvres incomparables rassemblées en quelques salles; il fut d'abord sous une impression générale de stupeur admirative qui ne lui laissait pas assez de liberté d'esprit pour apprécier chaque tableau en particulier. Mais avec le temps il inventoria ces richesses en détail. Treize ans plus tard, de même qu'il était allé revoir le Jardin Anglais, il fit le tour des salles de la Pinacothèque et de la Glyptothèque; ce lui fut, dit-il, un sentiment étrange de se promener dans les salles où, lorsqu'il était étudiant, il avait passé tant d'heures à la fois tristes et douces dont le souvenir enveloppait les tableaux et les statues comme d'un crêpe [2]. A la Glyptothèque, il eut aussi à sa première visite la même impression que le moissonneur devant un immense champ de blé mûr. Chaque statue était une apparition vivante mais muette dont il devait déchiffrer l'énigme : une tâche sans bornes [3]. L'édifice lui-même par sa noble simplicité donnait une impression de repos qui préparait à la visite des œuvres d'art; lorsqu'on entrait par une matinée ensoleillée dans ces salles aux proportions nobles et harmonieuses, les plus indifférents se taisaient, dominés par un sentiment qui étreint rarement le cœur de l'homme [4].

Un an après son arrivée, Hebbel avouait n'avoir pas fait de grands progrès dans la compréhension des œuvres de la sculpture; il y avait là des problèmes énormes aussi impénétrables que des hommes muets ou des dieux endormis; devant le calme hautain et mystérieux de ces figures de pierre qui le regardaient à leurs pieds, il éprouvait le sentiment écrasant de son impuissance, de l'immensité et de l'incompréhensibilité de la nature; cette apothéose de la pierre produisait sur lui une impression pénible et, tandis qu'il essayait de dégager l'idée générale, les détails lui échappaient [5]. Manquant à peu près totalement d'éducation artistique et poussé par une tendance naturelle de son esprit, il n'accordait qu'une attention superficielle à la perfection de la forme dans l'œuvre d'art, pour essayer aussitôt de démêler l'intention, l'idée; dans le domaine des idées pures il se sentait sur son terrain. Il lui avait fallu longtemps pour s'apercevoir que dans la poésie lyrique l'essentiel n'était pas la « réflexion », le contenu intellectuel, mais la « forme », par laquelle le général revêt une apparence particulière; il ne semble pas avoir encore compris qu'il en était de même dans les beaux-arts. Il dit, à propos d'une visite à la Pinacothèque, qu'il s'abandonne à l'impression sur ses sens de ce qui est physiquement beau sans méditer plus longuement, mais il est caractéristique que quelques lignes plus loin il se lance dans une dissertation philosophique sur les rapports de la poésie et de la peinture et ne parle

1. Tag. I, 385; Bw. I, 150. — 2. Bw. VI, 317. — 3. Tag. I, 372. — 4. W. IX, 370, 387. — 5. Bw. I, 220.

pas davantage des tableaux[1]. Plus tard, en Italie, il finit par se rendre compte de la faiblesse de son sens artistique et par se reconnaître fort inférieur à Gœthe à ce point de vue.

A Munich, Hebbel approfondit aussi sa connaissance d'un autre art, la musique. Il écrit une fois, pour le *Morgenblatt*, un compte rendu d'un concert de Strauss[2], mais il entendit surtout de la musique religieuse parce que dans les églises elle était gratuite. Il se pénétrait en même temps de la poésie du culte catholique. Avec Beppy, il suivait régulièrement, semble-t-il, les offices de l'Avent, le matin, à six heures, à l'église Saint-Michel[3]. Tout en se laissant bercer par l'orgue, il contemplait l'autel tout embrasé de cierges et le bleu du ciel qui se précisait à travers les fenêtres cependant que pénétrait peu à peu la clarté tremblante du matin. Dans la nuit de Noël, il allait écouter la musique des messes de minuit; une autre fois il assistait à l'exécution du *Requiem* de Mozart[4]. Pendant la semaine de Pâques, il décrit les offices du jeudi et du vendredi saint : l'obscurité mystérieuse des églises, sur l'autel une lumière rouge qui n'éclaire que les blessures du Crucifié, les chants sourds et monotones qui conduisent de la piété à l'accablement. Au jour de Pâques au contraire l'église resplendit de fleurs, de feuillage et de lumière; les orgues et les trompettes retentissent comme une voix joyeuse de l'au-delà qui célèbre la défaite de la mort et l'espérance de la vie éternelle[5]. C'est ainsi que dans la *Frauenkirche* Hebbel se laissait bercer par la poésie de la religion et enrichissait son cœur d'émotions inconnues.

Il n'alla guère au théâtre faute d'argent; cependant il vit les principaux acteurs de Munich : Jost, Mme Dahn et surtout Esslair[6]. L'exiguité de ses moyens l'obligeait à se priver de beaucoup de distractions. Il aurait pu, par exemple, dit-il, se faire présenter à Mme Dahn, chez laquelle on trouvait très agréable compagnie, mais il craignit la dépense[7]. Il ne pouvait songer à faire des visites faute de vêtements convenables. « L'esprit peut tenir lieu de tout, sauf de pantalon[8]. » Par raison d'économie, il ne faisait partie ni du *Kunstverein* ni d'aucune société et n'allait que très rarement au café, de sorte qu'il ne lisait presque jamais de journaux littéraires et était très mal renseigné sur les nouveautés. En dehors de son grand ami Émil Rousseau, il ne voyait que rarement quelques étudiants. Il semble avoir été cependant assez intime avec un certain Gartner qui mit en musique plusieurs de ses poésies. Il venait quelquefois à la tombée de la nuit s'asseoir chez Gartner, qui lui jouait du Mozart ou du Beethoven. Hebbel restait silencieux et absorbé, puis, le morceau fini, serrait la main de Gartner et s'en allait sans mot dire. Gartner prétend que Hebbel, malgré une absolue ignorance musicale, avait un sentiment profond de la musique[9].

1. Bw. I, 150-151. — 2. W. IX, 384. — 3. Bw. I, 128. Tag. I, 460. — 4. Bw. I, 135; Tag. I, 1210. — 5. W. IX, 379-80; 388. — 6. Bw. I, 124; 360; W. IX, 383; 385; 396-98; 415-19. — 7. Bw. I, 268. — 8. Bw. I, 125. — 9. Kuh, I, 208.

VI

Hebbel signe la première lettre qu'il écrit de Munich à Elise : Fr. Hebbel non plus étudiant en droit, mais homme de lettres[1]. En quittant Heidelberg, il parlait sans doute de travailler le droit en particulier sans suivre les cours d'aucun professeur, mais en fait à Munich il laissa les Pandectes totalement de côté[2]. Il obéissait ainsi, disait-il, aux exigences de sa nature ; son esprit s'était maintenant ouvert à trop de connaissances et avait acquis de trop hauts aperçus pour se livrer à un labeur servile et à une étude purement positive comme celle du droit ; c'eût été la mort de son intelligence[3].

L'université de Munich datait du décret d octobre 1826, par lequel le roi Louis Ier avait transporté dans sa capitale l'université qui végétait dans la petite ville de Landshut. Cette mesure, prise par le roi un an à peine après son avènement, était inspirée par le très sincère libéralisme qui animait à ce moment le souverain, et dont il avait déjà donné de nombreuses preuves en politique au point que la Bavière était alors l'Etat le plus franchement constitutionnel de l'Allemagne. Dans le recrutement des professeurs on avait montré une réelle largeur d'esprit en n'hésitant pas à grouper les éléments les plus divers : catholiques, réactionnaires et romantiques d'une part, de l'autre protestants, libéraux et libres-penseurs, vieux Bavarois et savants de toutes les parties de l'Allemagne. L'eau et le feu sont des éléments ennemis, disait Anselm Feuerbach, et cependant la moisson verdit et le fruit mûrit. On avait fait appel à Luden, Raumer, Tieck, Thibaut, Mittermaier, Oken, Görres, Schubert, dont d'ailleurs les trois derniers seuls avaient accepté ; ils eurent comme collègues Martius, Schmeller, Thiersch, Döllinger, Ringseis, Eschenmayer, Baader et le plus grand de tous : Schelling. Le roi avait voulu que l'université eût son siège dans une grande ville pour mieux mettre les étudiants en contact avec les courants contemporains et leur donner les moyens de parfaire leur culture dans toutes les directions. On leur avait laissé la plus grande latitude pour leurs études et le roi s'était déclaré, dans le discours d'ouverture, partisan de l'indépendance de la recherche scientifique et de la liberté de parole. Sulpice Boisserée écrivait à la même époque à Gœthe que Louis Ier se montrait au-dessus de tous les partis et que son impartialité faisait espérer que l'université de Munich sortirait du chaos où elle était encore plongée et s'organiserait d'une façon salutaire.

A la vérité toutes ces espérances ne s'étaient pas entièrement réalisées lorsque dix ans plus tard Hebbel arriva à Munich. Depuis l'agitation de 1830, depuis le ministère Wallerstein de 1831 et surtout depuis le Hambacher Fest de 1832 le roi avait évolué dans le sens catholique et réactionnaire ; il était devenu plus docile aux

1. Bw. I, 101. — 2. Bw. I, 210. — 3. Bw. I, 211.

suggestions du Bundestag [1]. En 1837, dans le nord de l'Allemagne, les attaques redoublaient contre les universités. On leur reprochait de rendre les étudiants favorables aux tendances révolutionnaires en leur donnant trop de connaissances générales, et on proposait de transformer les universités en des espèces de séminaires où les étudiants cantonnés dans des spécialités se prépareraient uniquement à leur future profession. Hebbel était à Munich lorsque l'arrivée au pouvoir du ministère Abel marqua le triomphe en Bavière de cette façon de voir. Le catholicisme et l'absolutisme l'emportaient, malgré les efforts de Thiersch qui défendait les vieilles traditions universitaires libérales; mais ce qui était son œuvre et celle de Schelling fut à peu près supprimé par les décrets de novembre 1838. Les étudiants devaient suivre pendant deux ans un programme de cours dont ils ne pouvaient pas s'écarter et qui était arrangé de façon à ne pas leur ouvrir sur la science de trop larges horizons. A la tête de la *philosophische Facultät* fut installé un éphore (le premier fut Görres) qui devait contrôler l'assiduité des étudiants; toute absence devait être motivée; les professeurs donnaient chaque mois des notes sur leurs étudiants et à la fin de chaque semestre on institua des examens. L'université ne se distinguait pas en somme essentiellement d'un collège de jésuites. Aussi la décadence fut-elle rapide, d'autant plus que les professeurs étaient mal payés, peu honorés et qu'on ne se souciait plus d'attirer du reste de l'Allemagne des célébrités littéraires et scientifiques. On se plaignait d'ailleurs que le roi consacrât les ressources de l'État bien plus à favoriser les beaux-arts qu'à développer l'enseignement public.

Pendant le séjour de Hebbel à Munich il y avait encore pourtant à l'Université des hommes de premier ordre, en particulier Schelling, Görres et Baader. Hebbel a assisté aux cours au moins des deux premiers. Schelling en 1827, lorsqu'il avait quitté Erlangen pour Munich, avait été comblé d'honneurs; il était conservateur général des collections scientifiques de l'État, président de l'Académie des beaux-arts et professeur à l'Université; le roi l'honorait de sa faveur particulière et causait avec lui des choses d'art; en 1835 Schelling fut chargé de donner des leçons de philosophie au futur Maximilien II. Sulpice Boisserée, qui assista aux premiers cours de Schelling à la fin de 1827, y trouva des auditeurs de toutes les classes et surtout de la meilleure société [2]. L'exemple de Schelling, dit-il, a exercé la meilleure influence sur les autres professeurs; un esprit sérieux et scientifique se répand dans toute l'Université, également éloigné du fantastique et de la banalité. Chaque professeur fait de son mieux et tous rivalisent de zèle pour exciter l'intérêt de leur auditoire. L'influence de Schelling sur les étudiants était si grande qu'en 1830 il suffit d'une allocution énergique de sa part pour rétablir le calme à l'Université, alors que les troubles

1. Sur Louis Ier en 1833, cf. Gutzkow, *Erinnerungen* [*ausgew. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 95-96] et Laube [*Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XL, 191]. — 2. *Sulpiz Boisserée*, Stuttgart, Cotta, 1862, Bd. II, p. 498-500, passim.

avaient été assez violents pour que le gouvernement songeât à retransporter l'Université à Landshut.

A son arrivée à Munich Hebbel semble avoir eu l'intention de rendre visite à Schelling, mais il ne donna pas suite à ce projet. Il assista pour la première fois à un cours de Schelling le 5 décembre 1836 et note le jour même : « Des gens de cette espèce sont généralement des orages et non des lumières; ce n'est pas le cas chez lui ». On trouve encore dans le Journal à la date du 20 janvier 1839 une citation d'une conférence de Schelling; une réflexion de mars 1841 est peut-être un souvenir de la polémique contre Hegel dans les cours de Schelling. Encore en 1857 Hebbel se rappelait une conférence sur le mot de l'Evangile : « Il fut obéissant jusqu'à mourir sur la croix », et une phrase du discours d'ouverture : « J'espère qu'il n'y a pas de coquin parmi nous [1] ». Nous aurons à discuter ailleurs la question de l'influence de Schelling sur Hebbel, mais nous pouvons déjà dire ici que cette influence n'a guère pu s'exercer par les conférences. Hebbel n'y assistait qu'assez irrégulièrement et n'a probablement pas dans ces conditions compris grand'chose aux exposés de Schelling. Rosenkranz, qui se trouvait à Munich en 1838, ne suivit qu'avec peine les raisonnements du professeur dans la première conférence qu'il entendit, parce qu'il se trouvait transporté d'emblée au milieu du système [2]; Rosenkranz avait pourtant une formation philosophique moins incomplète que celle de Hebbel. Selon Kuh, Hebbel, en écoutant Schelling, songea plus d'une fois aux abracadabrantes invocations de la sorcière dans le *Faust* [3].

Les cours de Schelling en 1836-38 portèrent sur le système de la philosophie positive, l'étude de la philosophie dans les Universités et la philosophie de la mythologie. Dans l'exposé des différentes mythologies, la vaste érudition de Schelling et sa vive imagination lui suggéraient de brillants et aventureux rapprochements entre les traditions les plus éloignées, des aperçus insondables et séduisants, des déductions hasardeuses, des étymologies plus fantaisistes que scientifiques et, quoique le tout formât souvent un ensemble plus brillant que solide, les auditeurs se laissaient entraîner par le talent oratoire et l'éminente faculté poétique, sans pouvoir dégager une idée claire de cet amas confus et ondoyant. En somme Hebbel ne semble pas avoir emporté de ces conférences une très haute idée du philosophe : il faut se souvenir du reste que déjà à Heidelberg il avait transformé Rousseau, son ami, qui était un disciple fanatique de Schelling, en un contempteur du maître et qu'il l'approuvait d'appeler la philosophie : « une rosse aveugle [4] ».

1. Bw. I, 98; Tag. I, 465; 1436; II, 2322; IV, 5540. — 2. Rosenkranz : *Schelling, Vorlesungen*, Introd. p. XIX. — 3. Kuh, I, 216.

4. Bw. I, 88. — Rosenkranz trouva en 1838 aux cours de Schelling trente à quarante auditeurs. Sur l'extérieur de Schelling : « Eine gedrungene Gestalt, eine hohe Stirn, weisses Haar; am Mund und Kinn, sehr verschlungen, ursprünglich weiche Züge; der Blick mehr scharf als warm, mehr sanguinisch ruhig als melancholisch tief. Elegante Toilette aber würdig, ohne alle Gesucht-

La nomination de Görres comme professeur d'histoire à l'Université de Munich en 1826, en dépit des démarches du gouvernement prussien qui l'avait obligé à se réfugier à Strasbourg, avait vivement étonné l'opinion publique; on félicitait le roi de s'être affranchi de tous les préjugés pour attirer à Munich une personnalité éminente. Dès le début les auditeurs se pressèrent à ses cours et l'Université fut obligée de louer pour lui dans le palais Arco une salle capable de contenir six cents personnes. En 1837, pendant que Hebbel était à Munich, Görres publiait l'*Athanasius* pour protester contre l'emprisonnement de Droste-Vischering, l'archevêque de Cologne, par le gouvernement prussien; le retentissement de cet ouvrage lui valut d'être surnommé le Luther catholique ou encore le O'Connell allemand[1]. En 1826, en arrivant à Munich, il écrivait que c'était la sixième ou septième existence qu'il commençait. Il versa dans cette ville dans le mysticisme catholique le plus extravagant, à la façon de Brentano; le diable jouait un grand rôle dans sa philosophie. Görres l'accusait même de pénétrer chez lui et de lui voler ses manuscrits; une véritable épidémie démoniaque avait atteint ses auditeurs et quelques-uns de ses collègues comme Ringseis, qui faisait de l'action de l'esprit malin la base de son système médical.

Pendant le séjour de Hebbel à Munich, Görres écrivait sa *Christliche Mystik* [1836-42]. Lorsque Hebbel eut l'occasion de la lire, en 1846, il nota dans son Journal que cet ouvrage reflétait exactement la personnalité de son auteur; il souhaitait seulement que Görres eût fait mettre en tête son portrait. On ne comprenait le livre qu'après avoir vu Görres lui-même. Chaque idée qui depuis la Révolution avait traversé le cerveau allemand avait laissé sa marque sur cette figure et les marques étaient restées après que le jacobin était devenu un saint, comme une auberge transformée en chapelle, mais dont on a oublié d'enlever l'enseigne. Görres, selon Hebbel, était un homme sans aucun génie, doué seulement d'une grande faculté de combinaison, jouant avec les idées et les choses comme avec les figures d'un jeu d'échecs et croyant égaler le génie

heit, schwarze Cravatte, brauner, kurzer Oberrock; graue Beinkleider, straff angezogen durch Sprungriemen; eine silberne Dose [in der linken Hand] » Sur son débit : « Kein freier Redestrom; Schelling stand in kräftiger Haltung, zog ein schmales Heft aus der Brusttasche und las ab, aber so dass man ihm die völligste Freiheit der Darstellung nachfühlte. Auch hielt er von Zeit zu Zeit an und gab extemporisierende, paraphrastische Erläuterungen in welchen auch zuweilen der poetische Schmelz sichtbar ward den Schelling mit ganz abstracten Wendungen anziehend zu verbinden weiss.... Die Ruhe, Festigkeit, Einfachheit, Originalität [des Vortrages] liessen das Chargirte des nicht zu selten hervortretenden Selbstgefühls übersehen. » [Rosenkranz, *Schelling, Vorlesungen*, Introd., p. XVIII-XXI] Rosenkranz, quoiqu'il lui fût pénible d'entendre les attaques de Schelling contre Hegel (*ibid.*, p. XXI-XXII), garda de ces conférences une impression beaucoup plus favorable que Hebbel, au moins si l'on s'en rapporte à Kuh.

1. Sur cette affaire, cf. Gutzkow : *Die Absetzung des Erzbischofs von Köln und die Hermesche Lehre. — Streifzüge in der Kölner Sache. — Die rothe Mütze und die Kapuze.* [*Ausgew. Werke*, hrsg. von Houben, Bd. IX.]

par des rapprochements fantaisistes; un de ces êtres sans personnalité, sans évolution intérieure qui passent dans leurs opinions d'un extrême à l'autre jusqu'au moment où ils s'aperçoivent qu'il n'y a en eux que le vide; alors ils se cramponnent à la croix pour trouver enfin un point d'appui stable et deviennent des fanatiques. Görres a employé toute sa connaissance de la *Naturphilosophie* à défendre les procès de sorcellerie; un pareil aveuglement est incompréhensible; on croit bien plutôt à un manque de sincérité et d'honorabilité intellectuelles. En un autre endroit, Hebbel compare Görres à une outre d'Eole abandonnée à tous les vents [1].

Il avait suivi ses cours déjà avant la fin de 1836 et il y assistait encore en décembre 1838, mais jamais d'une façon régulière. Les cours d'histoire universelle de Görres se composaient d'une série de récits plus ou moins fantastiques, empruntés le plus souvent aux miracles des saints, aux extases des visionnaires, aux phénomènes pathologiques des possédés et des sorcières, et en général au mysticisme le plus insensé du plus sombre moyen âge. Görres agissait sur ses auditeurs par son éloquence et par sa conviction profonde; il faisait parfois frissonner en donnant l'impression d'assister réellement aux scènes qu'il décrivait et ses auditeurs finissaient par concevoir des doutes sur la solidité de leur propre cerveau. Hebbel, qui ne partageait aucune des opinions de Görres et savait ses conférences dépourvues de toute valeur scientifique, sentait pourtant son imagination vivement frappée par ces faits extraordinaires. Il note une fois, par exemple, pour l'avoir appris de Görres, qu'Alexandre le Grand se demanda toute sa vie s'il était le fils de Philippe ou de Jupiter Ammon. Il voit là un sujet dramatique nouveau, difficile à traiter et qu'il serait tenté d'aborder; d'autre part il lit la *Jungfrau von Orleans* de Görres [2]; il s'en souviendra pour sa *Judith*. Görres a donc agi sur Hebbel comme un semeur

1. Tag. III, 3711; 5168. Les impressions de Eichendorff qui suivit les cours de Görres à Heidelberg en 1807 sont naturellement fort différentes : « Blass, jung, wildbewachsen, feuriges Auge, fast wie Steffens aber monotoner Vortrag. » *Eich. Sämtl. Werke* hrsg. v. Kosch u. Sauer, Bd. II, p. 197. Et surtout le passage : « Es ist unglaublich welche Gewalt dieser Mann damals selbst noch jung und unberühmt über alle Jugend die irgend geistig in Berührung mit ihm kam, nach allen Richtungen hin ausübte. Und diese geheimnisvolle Gewalt lag lediglich in der Grossartigkeit seines Charakters, in der wahrhaft brennenden Liebe zur Wahrheit und einem unverwüstlichen Freiheitsgefühl womit er die einmal erkannte Wahrheit gegen offene und verkappte Feinde und falsche Freunde rücksichtslos auf Tod und Leben vertheidigte,denn alles Halbe war ihm tödtlich verhasst, ja unmöglich; er wollte die ganze Wahrheit. Wenn Gott noch in unserer Zeit Einzelne mit prophetischer Gabe begnadigt, so war Gorres ein Prophet, in Bildern denkend und überall auf den höchsten Zinnen der wildbewegten Zeit weissagend, mahnend und züchtigend.... Sein durchaus freier Vortrag war monoton, fast wie Meeresrauschen schwellend und sinkend, aber durch dies einförmige Gemurmel leuchteten zwei wunderbare Augen und zuckten Gedankenblitze bestandig hin und her. Es war wie ein prächtiges, nächtliches Gewitter.... » [*Halle u. Heidelberg*, in : *Dtsche Nat. Literatur*, Bd. 146, Abt. II, S. 41-42.] Cf. encore Eichendorff *Gesch. d. poet. Lit. Deutschlands*, S. 354-56.] et Gutzkow, *Erinnerungen* [*Ausgew. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XI, 98].

2. Bw. I, 174; Tag. I, 1169, et p. 432, note de R. M. Werner.

et un remueur d'idées sans qu'il soit possible de découvrir autre chose qu'une influence occasionnelle et superficielle de sa part.

Rien ne nous autorise à penser que Hebbel ait suivi en outre les cours de Franz von Baader, qu'il qualifie en un endroit de grand penseur[1] et qu'il nomme une autre fois à côté de Schelling et de Görres parmi les gens qu'il a vus se promener sous les arcades du Hofgarten. Schelling, dit-il, promenait fièrement son visage de Silène, à la fois hébété et malicieux. Görres se glissait au milieu des passants, enveloppé dans une peau de mouton crasseuse, et Franz von Baader, qui semblait un drôle de petit bonhomme en caoutchouc, méditait sur Jacob Böhme[2]. Après avoir été très populaire à l'ouverture de l'Université, l'hypermystique Baader, comme dit Sulpice Boisserée, avait vu ses auditeurs le quitter dès que Schelling avait commencé ses cours.

VII

Dans la même lettre où il annonçait à Amalia Schoppe qu'il avait abandonné le droit, Hebbel ajoutait qu'il ne travaillait plus maintenant que pour lui-même, pour satisfaire les besoins de son esprit, sans avoir en vue aucun but pratique, aucune fonction publique, simplement parce qu'il estimait que la grandeur du poète est proportionnée à la richesse de son esprit. Il travaillait seul, sans professeur ; l'histoire, la philosophie et les beaux-arts étaient les muses auxquelles il sacrifiait[3]. Dans les esquisses autobiographiques qu'il écrivit en 1852 pour Arnold Ruge et Saint-René Taillandier, il peut préciser à distance la direction que prirent ses études. Après avoir rappelé qu'il fut attiré à Munich par les richesses artistiques de cette ville, il ajoute que ses études eurent d'abord pour objet la philosophie, puis, plus tard, presque exclusivement l'histoire et la littérature, parce qu'il s'aperçut bientôt que malgré les efforts les plus consciencieux il ne comprenait rien à la philosophie. « Je m'occupai principalement, dit-il ailleurs, d'histoire et de littérature, beaucoup moins de philosophie pour laquelle je manque de dispositions[4]. » Son travail consistait du reste moins à suivre [d'une façon irrégulière] des cours, qu'à lire infatigablement tous les ouvrages sur lesquels il pouvait mettre la main.

Par son Journal et ses lettres nous sommes assez bien renseignés sur les lectures de Hebbel. Il s'était abonné dès le début à un cabinet de lecture où il empruntait des livres, tout en se plaignant que les cabinets de lecture de Munich fussent assez mal approvisionnés. Il travaillait aussi à la Königliche Bibliothek [en décem-

1. W. XII, 302. Sur Baader à Munich, cf. Baader, *Sämtl. Werke*, hrsg. v. Hoffmann, Bd. XV, p. 106 et suiv. — 2. Bw. VI, 349. Probablement pour l'avoir appris de Hebbel lui-même, Kuh prétend qu'il assistait parfois aux cours de deux professeurs de médecine : Döllinger et Walther. Kuh, I, 211. — 3. Bw. I, 208 ; 209-210 ; cf. Bw. I, 200. — 4. Bw. V, 45 ; VIII, 34.

bre 1831 trois fois par semaine], mais on ne lui permettait d'emporter chez lui que deux ouvrages à la fois, ce qui était souvent gênant pour ses travaux [1]. Enfin il disposait des livres de son ami Rousseau et peut-être aussi de ceux qu'il pouvait emprunter à d'autres amis. En fait de livres de philosophie, Hebbel a lu de Jacobi : *Woldemar* et *Von Gott und göttlichen Dingen* [2], de Plattner les *Philosophische Aphorismen* [3]; de Solger les *Nachgelassene Schriften*. Il dit plus tard avoir lu ce dernier livre au moins dix fois dans sa vie et il compte Solger parmi les maîtres de sa jeunesse. Il ne fut pas aussi heureux avec l'*Erwin*, qu'il lut vraisemblablement à cette époque et qui le mit dans un état analogue au tournis des moutons [4]. Il essaya aussi de lire Schelling et Hegel : selon Kuh, de Hegel la *Philosophie der Geschichte*, de Schelling l'*Anthologie kleiner Aufsätze über Kunst und Geschichte*. Mais, comme l'a fait remarquer Wätzoldt, il y a là une erreur manifeste de Kuh, car l'*Anthologie* ne parut qu'en 1844 [5]. Après s'être mis le cerveau à la torture, il finit un jour par fouler littéralement aux pieds ces ouvrages dans le Jardin Anglais parce qu'ils le rendaient fou [6]. C'est peut-être alors qu'il renonça à la philosophie. De Steffens il lut en novembre 1838 l'*Anthropologie*, qui lui parut remplie d'érudition et d'aperçus brillants, mais fantaisiste [7]. C'était une œuvre d'imagination plutôt que de science et écrite bien plus pour l'auteur que pour le lecteur qui y cherche en vain des connaissances positives et n'y trouve que les hypothèses et les rêves de l'auteur. « C'est un livre inutilisable pour moi », concluait Hebbel. La *Seherin von Prevorst* de Kerner, qu'il lut deux fois, répugnait à ses convictions les plus profondes [8]. Sans vouloir contester les faits rapportés par Kerner, il lui était impossible de croire que cette femme eût raison. Au même ordre d'idées appartient l'ouvrage de Kluge : *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*, qui frappa vivement l'esprit de Hebbel [9]. On remarquera que tous ces ouvrages sont plus ou moins influencés par les doctrines de la seconde école romantique et de la *Naturphilosophie*. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que parmi les professeurs de l'Université de Munich figuraient Schubert, Eschenmayer, Ringseis et Oken.

En fait de livres d'histoire lus par Hebbel à Munich nous trouvons l'*Histoire de Louis XIV* de Voltaire, dans une traduction; l'*Histoire Romaine* de Gibbon, également dans une traduction; la *Révolte des Pays-Bas* de Schiller, Raumer [sans indication d'ouvrage], l'*Histoire de Jeanne d'Arc* de Fr. Schlegel et celle de Görres [10]. Parmi les livres d'Émil Rousseau se trouvaient : la *Geschichte des Mittelalters* de Luden; Zöpfl : *Staats- und Rechts-*

1. Bw. I, 109; 342; 366; 342. — 2. Tag. I, 530; 449. — 3. Tag. I, 588. — 4. Tag. I, 988; 998; Bw. V, 327; VI, 139. — 5. Kuh, I, 211; Wätzoldt : *Hebbel u. die Philosophie seiner Zeit*, p. 15. — 6. Bw. IV, 282. — 7. Tag. I, 1347-1381. Sur Steffens et son *Anthropologie*, cf. le jugement analogue mais plus détaillé de Laube [*Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. IV, 26-30; Bd. XL, 94-95]. — 8. Tag. I, 369; 370, 650; 659. — 9. Tag. I, 1174. — 10. Tag. I, 420; 539; 1061; p. 260, note, 1169 et p. 432, note.

geschichte; Rotteck : *Politik*, et Rotteck : *Weltgeschichte*. On peut croire que ces livres intéressaient plus particulièrement Hebbel, car il demanda la permission de les conserver au moins provisoirement après la mort de Rousseau, en déclarant qu'ils lui étaient utiles pour ses travaux [1]. On trouve encore parmi les livres lus par Hebbel des récits de voyage : Trewlaney, *Abenteuer in Ostindien*; Alexandre de Humboldt; Menzel, *Reise durch Œstreich*; Seume : *Spatziergang nach Syracus* [l'auteur l'intéressait plus que l'ouvrage] [2]. On trouve encore les *Mille et une Nuits*; des recueils d'anecdotes : *Tutti frutti*; de vieux ouvrages : Axtelmaier et l'histoire du prêtre-assassin Schäffer, qui intéressait Hebbel comme document psychologique [3]. N'oublions pas non plus à ce point de vue le journal quotidien, la *Bairische Landbötin*, une infâme feuille de chou selon Hebbel, dont il ne se lassait pas d'extraire des passages d'une énorme naïveté. En septembre 1837 il écrit à Elise qu'il ne lit presque à ce moment que des livres sur Napoléon [4] : nous trouvons en effet à cette époque, sans parler du *Napoléon* de Grabbe, les biographies ou mémoires de Maitland, Antomarchi, Las Cases et un peu plus tard de Walter Scott [5]. Nous verrons l'usage qu'il comptait en faire pour un drame. Selon Kuh il lut aussi Tacite et la *Kirchen- und Ketzergeschichte* d'Arnold. Pour l'histoire de l'art, il lit les articles de Gœthe sur Winckelmann [6].

Mais surtout Hebbel approfondit sa connaissance de la littérature allemande. Du XVIIIe siècle il lit et relit Gœthe [*Werther*, *Italienische Reise* [7]] et se procure un certain nombre d'ouvrages ayant trait à Gœthe, depuis Eckermann et le *Briefwechsel mit einem Kind* jusqu'à Schubarth et Falck [8]. Il relit Schiller, ce qu'il n'avait pas fait depuis Wesselburen, et *Emilia Galotti* [9]. Lessing d'ailleurs l'intéresse, car non content de lire le *Laocoon*, la *Dramaturgie* et l'*Erziehung des Menschengeschlechtes*, il consulte la *Charakteristik Lessings* de Schink; il connaissait déjà le *Lessings Geist* de Fr. Schlegel [10]. Il lit les *Horen* [11], les *Odes* de Klopstock avec le commentaire de Wetterlein, dont il note les sottises les plus marquantes [12]; Hamann, sur lequel son attention avait été attirée par les éloges de Gœthe, de Jean-Paul et de Herder [13]; le *Nouvel Amadis* de Wieland, les *Idylles* et la *Geneviève* de Maler Müller, divers drames de Lenz, Bouterweck [14]. Mais l'auteur qu'il lit le plus souvent, plus souvent encore que Gœthe, c'est Jean Paul, dont nous trouvons à chaque instant des extraits dans le Journal; quelques autres humoristes lui forment un cortège : Sterne avec le *Tristram Shandy*, Lichtenberg, Hippel [15]. Hebbel cherche aussi des documents sur l'humour dans la *Geschichte der Hofnarren* [16] de Flögel. Parmi les

1. Bw. I, 356. — 2. Tag. I, 395; 402; 432; 596; 597. — 3. Tag. I, 638; 812; 838; 791. — 4. Bw. I, 225. — 5. Tag. I, 780; 776; 784; 796; 1033. — 6. Kuh. I, 210; Tag. I, 560. — 7. Tag. I, 553; 861. — 8. Bw. I, 223; 225. Tag. I, 867; Bw. I, 124; Tag. I, 426; Tag. I, p. 232, note; I, 1138. — 9. Bw. I, 215; Tag. I, 1496. — 10. Bw. I, 369; Tag. I, 1501; 561; 1499; 954. — 11. Tag. I, 567. — 12. Tag. I, 556. — 13. Tag. I, 679; 804. — 14. Tag. I, 1090; 1258; 1475; 1547; 958. — 15. Tag. I, 505, 655; 1026. — 16. Tag. I, 988.

romantiques celui dont le nom revient le plus fréquemment est Tieck soit par ses nouvelles, son *Pietro von Abano*, soit par ses *Dramaturgische Blätter*, son *Zerbino*, son *Sternbald* [1]. Il lit encore les *Werke* de Fr. Schlegel, les *Serapions Brüder* et *Salvator Rosa* de Hoffmann [2], *Rahel* de Varnhagen, dont la lecture le décide à tenir, au moins un instant, son Journal d'une façon plus régulière [3].

Les représentants de la littérature contemporaine sont en général loin de le satisfaire : sans doute il relit avec plaisir Contessa, il est heureux de découvrir Benzel-Sternau [il recommande à Elise la lecture du *Goldenes Kalb*], le *Blasedow* de Gutzkow et ses *Götter, Helden und don Quixote* lui laissent une impression plutôt favorable [4] ; mais les poésies d'Œhlenschläger, celles de Schwab, la *Griselidis* de Halm, les œuvres de Fresenius, et le *Deutsches Musenalmanach für das Jahr 1837* avec les poésies de Grün, de Chamisso, d'Eichendorff et ailleurs de Freiligrath, l'entraînent à d'amères critiques [5]. Il ne porte pas de jugement sur les *Reisenovellen* de Laube et les *Epigones* d'Immermann; il reste encore à citer la *Brautfahrt in Spanien* de Rehfues et les *Phantasiestücke* de Weisflog, ouvrages d'ordre inférieur que Hebbel feuilletait à la recherche d'anecdotes et de situations pour ses nouvelles [6]. Dans les derniers temps de son séjour à Munich, il lit plusieurs romans de Walter Scott et un de Cooper [7]. Les anciens sont représentés par l'*Œdipe roi* de Sophocle que Hebbel juge dans une lettre, les Français par Rousseau, dont la *Nouvelle Héloïse* n'excite chez Hebbel qu'une admiration mêlée d'ironie. Des citations de Shakespeare reviennent à diverses reprises; ses œuvres se trouvaient dans la bibliothèque d'Emil Rousseau ainsi que les nouvelles de Calderon [8].

En somme, à Munich, Hebbel a lu considérablement quoiqu'un peu au hasard; il a fait son éducation philosophique, historique et littéraire. Pour la littérature surtout il pouvait être satisfait des résultats de ses efforts. Gœthe, Schiller et Lessing lui étaient maintenant familiers, non moins que Hoffmann, Tieck, Kleist et Jean-Paul, qui avaient exercé ou allaient exercer une influence sur lui. Parmi les contemporains, Börne, dont il notait la mort dans son Journal, lui apparaissait comme la personnalité la plus remarquable qu'il connût; il le cite entre Gœthe et Jean-Paul parmi les auteurs qui en 1836 ont influé sur lui et, sept ans plus tard, il se souvenait encore de la forte impression que Börne avait produite sur lui dans les premiers temps de son séjour à Hambourg. Il en recommande la lecture à Elise à diverses reprises et prononce à la nouvelle de sa mort une sorte d'oraison funèbre : c'était une haute et riche intelligence, un homme courageux et dévoué à sa cause, un noble cœur qui a combattu pour la liberté et auquel on pardonne aisément ses fautes; l'Allemagne doit regretter de n'avoir pu lui donner un tom-

1. Tag. I, 431 : 982; 1480; 1498; III, 3876; I, 1088 ; 1477; 1199. — 2. Tag. I, 1131, 412; 640. — 3. Tag. I, 1318; 1320. — 4. Bw. I, 173; 166; Tag. I, 614; Bw. I, 336; 379; Tag. I, 1865. — 5. Tag. I, 593; 1324; Bw. I, 360; 182; 178; 302. — 6. Tag. I, 940; 1282; 1244; 1249. — 7. Tag. I, 1519; 1522. — 8. Tag. I, 1036; 593; Bw. I, 346.

beau [1]. Quant à Heine, il avait peu de sympathie pour son caractère, et sa poésie, au moins sous sa forme la plus récente. Lui paraissait un produit de l'impuissance et du mensonge [2]. Vis-à-vis de Gutzkow, de Laube et en général de la Jeune Allemagne, Hebbel n'avait pas encore de sentiments bien déterminés, quoiqu'en somme il se sentît plus porté à la méfiance et à l'hostilité qu'à la sympathie.

1. Tag. I, 618 ; Bw. I, 210 ; III, 135 ; Tag. I, 552 ; Bw. I, 133 ; 137 ; 174. — 2. Bw. I, 174 ; Tag. I, 1099.

CHAPITRE III

LE SÉJOUR A MUNICH
LA VIE SENTIMENTALE

I

Nous avons vu dans quelles conditions matérielles Hebbel se trouvait à Munich et quelles ressources lui offrait cette ville pour le développement de son esprit. Il nous reste à examiner quels changements ont subis pendant son séjour à Munich son caractère, son humeur et le sentiment qu'il avait de lui-même. Les renseignements ne nous manquent pas. Hebbel écrit à Elise des lettres interminables dans lesquelles il exprime, comme il le remarque une fois, tout ce qui lui passe par la tête, sans plan et sans ordre. Il est seul, et il n'y a pas d'ailleurs beaucoup de personnes vis-à-vis desquelles il pourrait être sincère, car elles ne le comprendraient pas, mais il est aussi sincère vis-à-vis d'Elise que vis-à-vis de lui-même parce que chez Elise, c'est au cœur qu'il s'adresse et non à l'esprit. Ses lettres à Elise reflètent toutes les sautes de son humeur et toutes les variations de ses sentiments; elles sont la reproduction fidèle d'un état d'âme toujours changeant [1]. Il ne faut donc pas s'attacher à chaque passage en particulier; Hebbel nous met lui-même en garde : ses lettres sont toujours l'expression immédiate de sentiments souvent momentanés; elles n'ont une signification que dans leur totalité, en ce sens que de leur ensemble on peut dégager une idée de sa personnalité [2].

Le voyage et le changement de milieu eurent tout d'abord les meilleurs effets sur l'humeur de Hebbel. Nous l'avons vu joyeux et fier d'avoir traversé plusieurs pays, visité des villes importantes, et fait la connaissance d'hommes éminents, lui qui pendant vingt-deux ans avait gémi dans sa captivité de Wesselburen. De ce voyage il

1. Bw. 1, 212-13. — 2. Bw. 1, 218.

avait, selon lui, tiré un profit immense : en voyant chaque jour une nature nouvelle et des paysages inconnus, il avait aspiré la vie comme on aspire un air pur; son hypocondrie, sa perpétuelle propension à être mécontent de lui-même parce qu'il estimait trop haut le monde extérieur, avaient disparu aussi complètement qu'elles pouvaient disparaître[1]. Munich l'avait émerveillé. « Les rêves de ma jeunesse se sont réalisés, écrit-il à un ami de Wesselburen, je suis un artiste. » Le séjour à Wesselburen n'a pas réussi à étouffer tous les germes de vie qu'il y avait en lui; à Hambourg il s'est déjà senti renaître et maintenant, termine-t-il avec une métaphore significative, un torrent de vie intellectuelle circule, mugissant et écumant, dans ses veines. Il veut exprimer son être dans des œuvres inspirées par le sentiment et le raisonnement[2]. Il n'attend de la vie que l'occasion de déployer les capacités qui sont en lui; il veut servir la cause de l'humanité, non celle d'un seul homme, sans réclamer de récompense et en abandonnant à un plus puissant que lui le soin de pourvoir à son entretien[3].

Mais dès la fin d'octobre il reste seul, car un ami qui l'avait accompagné de Heidelberg à Munich l'a quitté. Beppy est trop insignifiante pour lui être une véritable compagnie. Il a souvent le sentiment que chaque individu est infiniment isolé dans l'univers, que nous ne savons rien les uns des autres et que l'amitié et l'amour nous rapprochent à peu près comme le vent rapproche pour un instant des grains de sable[4]. Munich était d'ailleurs plongé dans la consternation et la terreur; le choléra sévissait effroyablement; dans les rues on voyait passer au grand trot et toujours plus nombreuses les voitures des pompes funèbres; le glas ne cessait de sonner dans les églises et le soir devant la porte des médecins brûlaient des lanternes rouges[5]. Hebbel affirme avoir cependant conservé une tranquillité d'esprit relative et ne s'être jamais trop vivement alarmé. Il n'aurait pas voulu mourir, d'abord à cause de sa mère, ensuite parce que lui, qui s'était déjà plaint si souvent de l'injustice de l'existence, aurait volontiers montré par quelques œuvres dont il se sentait capable, qu'il méritait un meilleur sort. Un sentiment secret lui disait qu'il ne pouvait mourir, qu'il n'avait pas encore joué le rôle que la nature lui avait assigné[6]. Mais, d'autre part, la réalité parlait assez haut : la peur de mourir de faim ne le quittait pas; il se sentait incapable d'écrire uniquement pour gagner de l'argent; peut-être était-ce là la preuve du génie, mais avant que ce génie pût se révéler, il avait dix fois le temps de succomber à la misère[7]. La nature lui avait donné en abondance l'intelligence et le talent, peut-être aussi l'énergie, mais il ne possédait pas les connaissances positives que seules le monde apprécie. Il ne se sentait plus la force de les acquérir, peut-être parce qu'il avait déjà pénétré trop avant dans le néant des choses de ce monde. Il savait qu'il méritait déjà une place honorable parmi les poètes alle-

1. Bw. I, 103. — 2. Bw. I, 111. — 3. Bw. I, 105. — 4. Tag. I, 484. — 5. W. IX, 372-77. — 6. Tag. I, 408; 455. — 7. Bw. I, 118.

mands et que de son vivant encore, à moins qu'il ne mourût dans un délai très rapproché, on lui rendrait justice : « Mais des espérances de ce genre contribuent peu à égayer mon avenir [1] ».

Plus que les difficultés matérielles le tourmentaient l'incohérence, le manque d'équilibre, la confusion qu'il sentait en lui-même. Il comparait son esprit à une machine dont les différentes parties sont mal agencées, de sorte que tout grince et ne fonctionne que par à-coups. C'est ainsi du moins qu'il expliquait le sentiment « aigre-doux » qu'il éprouvait quand il essayait de prendre conscience de son individualité [2]. La souffrance l'avait rendu si irritable que le moindre incident désagréable, la vue d'un visage qui lui déplaisait sans qu'il eût pu en donner la raison, avait en lui un retentissement hors de proportion. Ses nerfs vibraient aux moindres impressions : le monde et la nature, disait-il, usaient de lui comme le musicien de son instrument en des heures d'ennui ou de distraction, lorsqu'il en tire des accords sans suite ; le trouble de ses idées et de ses sentiments allait jusqu'à une insupportable angoisse. Il ne savait que penser de lui-même et de son avenir et tournait alors ses pensées vers son passé misérable où il voyait l'origine de ses maux actuels. Il éprouvait un mépris indescriptible de la masse de ce peuple de Lilliputiens intellectuels qui recueillent les miettes de la science et se moquent des envolées de l'aigle en songeant qu'eux du moins ne tomberont pas de si haut [3]. La conclusion de ses réflexions c'est le désir de s'endormir d'un sommeil sans réveil et sans rêve, où le troublera à peine un souvenir effacé de ses souffrances anciennes, de sorte que lorsqu'il percevra vaguement le tumulte de la vie, il fermera seulement plus obstinément les yeux. Il a exprimé, dit-il, dans cette poésie le plus profond de son âme ; on y sent passer « la volupté de la mort ». Et cependant il puise une consolation précisément dans le fait même de traduire son désespoir sous une forme poétique, car il n'a pas le moindre doute sur la valeur de ses vers [4].

II

Le 31 décembre 1836 et le 1er janvier 1837 il récapitula ce que l'année écoulée lui avait apporté et essaya de déterminer ce qu'il attendait de l'année nouvelle. L'expérience lui avait enseigné qu'il lui était impossible d'écrire une ligne qui ne fût pas dans le rapport le plus intime avec sa vie intellectuelle ; il avait acquis la conviction qu'il y avait en lui l'étoffe d'un poète et il pouvait se rendre ce témoignage d'avoir toujours cherché à réaliser l'idéal artistique le plus élevé et d'avoir jugé ses productions d'après cet idéal. Il avait acquis pendant l'année écoulée peu de connaissances positives, mais une conscience plus nette de lui-même, une compréhension plus exacte du monde et de la vie et une plus profonde connaissance de ce qui constitue l'art. Il s'était convaincu de plus en plus de ce prin-

1. Bw. I, 134-135. — 2. Bw. I, 116. — 3. Bw. I, 128-29. — 4. Bw. I, 122-23.

cipe que dans l'esprit de l'homme la lumière ne se fait jamais subitement, mais disperse peu à peu les ténèbres; il devait laisser au temps le soin de mettre l'ordre et de répandre la clarté en lui-même. En tout cas il se rendait compte que cet état d'esprit où le sentiment de la joie et de la plénitude alternait avec une horrible sensation de vide et d'épuisement ne pouvait durer. L'art était l'unique intermédiaire par lequel il pût être en rapport avec l'univers, la vie et la nature. Il ne demandait à la puissance éternelle pour cette année nouvelle qu'une grâce : qu'elle lui fît trouver le thème d'une œuvre importante où il pût systématiser les idées et les sentiments qui s'agitaient en lui; c'était pour lui une question de vie et de mort. Si les forces qu'il sentait dans son âme ne pouvaient se déployer au dehors en créant une œuvre objective, elles tourneraient leur effort contre lui-même. Avec un sentiment étrange fait de doute et d'espoir il écrivit pour la première fois cette date de 1837 dans son Journal, convaincu que cette année serait pour lui d'une grande importance [1].

III

Elle ne devait pourtant apporter aucun changement, du moins apparent, dans sa situation et son individualité. L'homme, disait-il dans un moment de clairvoyance, se cramponne au moment présent et exige que celui-ci verse entre ses mains une fortune, alors qu'il peut simplement lui garantir qu'elle lui sera payée plus tard; au lieu de nous réjouir en sentant le développement de notre personnalité, nous nous plaignons que ce développement n'ait pas encore atteint son terme. C'est là la souffrance qui se cache au fond du devenir. Un dégoût nous envahit de notre état présent lorsque, nous le savons d'avance, c'est seulement une étape que nous considérerons avec pitié après que nous l'aurons dépassée. De ce dégoût Hebbel réussissait rarement à triompher en se disant que nous devons accomplir la tâche que l'instant présent réclame de nous-mêmes, fût-elle inférieure et servile, car c'est la seule condition du progrès [2]. L'incertitude où il était trop souvent sur son propre talent venait de ce qu'il se cramponnait ainsi au moment présent. En chaque poète, dit-il, le talent exige une existence entière pour sa formation et son développement, et ses exigences sont, peut-être, d'autant plus impérieuses qu'il est plus médiocre; mais pouvons-nous savoir, dès maintenant, si le gain final vaudra les efforts faits pour l'atteindre? Le malheur de son existence consistait en ce que son talent était trop grand pour qu'il n'en tînt pas compte, et trop petit pour qu'il en fît le centre de sa vie. Devait-il, pouvait-il abattre un arbre, qui avait déjà porté d'aussi excellents fruits [3]? Son unique certitude était que l'art seul

1. Tag. I, 548; 551; 552. — 2. Bw. I, 141-42. — 3. Bw. I, 213; Tag. I, 753.

lui permettrait d'atteindre ce qu'il y a de plus sublime dans l'homme et dans l'univers et que, si ses forces se révélaient insuffisantes, il resterait intellectuellement un sourd-muet [1]. Une affreuse lassitude l'envahissait; les idées, les projets d'œuvres futures se pressaient dans son esprit, mais la volonté de les exécuter lui manquait. Et pourtant le sphinx déchirerait sa poitrine s'il ne trouvait le mot de l'énigme [2].

Il était ce que l'avait fait son passé. Il n'avait jamais pu jusqu'ici se développer normalement et la nature exige pourtant dans la formation de la personnalité une régularité, une continuité qui seules assurent un complet achèvement et l'harmonie finale. Dans l'activité de celui qui s'est trouvé dès le début dans des conditions défavorables, règnent la disproportion et la contradiction: son effort est frappé d'impuissance [3]. Elise ayant insinué un jour qu'avoir été élevé dans la pauvreté avait peut-être ses avantages en développant l'énergie, Hebbel répond que la misère est, au contraire, la plus terrible malédiction, et que rien ne peut supprimer ses effets. Celui qui a subi ses atteintes arrive partout trop tard et ne parvient jamais à établir un parfait équilibre entre les différents éléments de sa personnalité. Les forces se consument déjà à percer les murs de la prison [4]. « C'est une vérité dont on doit se persuader d'aussi bonne heure que possible : dans la vie rien ne se laisse rattraper [5]. » Heureux l'homme auquel un destin favorable a permis de développer ses facultés l'une après l'autre à mesure qu'elles s'éveillaient : « S'il est en même temps poète, il pourra travailler à l'achèvement de sa personnalité en même temps qu'à parfaire ses œuvres; un homme comme moi peut tout au plus produire de temps en temps quelque chose d'achevé [6] ». Enfant, il était obligé de révérer comme un être supérieur le moindre charcutier qui procurait du travail à son père; jeune homme, il a subi le mépris de Mohr; de là chez lui une timidité qui lui fait perdre les occasions de se mettre en valeur et le rend éternellement mécontent de lui-même et de ses productions; les sentiments les plus sincères lui paraissent ridicules et les idées les plus profondes, banales dès qu'il essaie de les exprimer [7].

Comment d'ailleurs aurait-il la liberté d'esprit nécessaire pour écrire, lorsqu'il n'a rien, ne gagne rien, se nourrit de pain et de café et ne possède ni chemises ni pantalon convenables? Il faudra, dit-il, qu'il mette fin à cette situation par une décision violente que l'on ne nomme pas volontiers [le suicide] [8]. Il écrit un jour à Elise par une froide, brumeuse et interminable après-midi de janvier; il se sent incapable de travailler et de lire, à chaque instant il pose la plume pour écouter si l'heure ne sonne pas à l'église voisine. Il entend enfin sonner quatre heures et songe avec désespoir qu'il lui faudra encore tuer le temps pendant six heures, avant d'aller se coucher; il cite le mot de Falstaff : « Je voudrais qu'il fût

1. Bw. I, 142. — 2. Bw. I, 147-48. — 3. *Ibid.* — 4. Bw. I, 180. — 5. Tag. I, 669. — 6. Bw. I, 201. — 7. Bw. I, 224. — 8. Bw. I, 181.

l'heure de dormir et que tout fût fini ». Il n'a ni occupation, ni distraction, ni ami qui puisse le tirer de cette vie végétative, où il reste seul en tête à tête avec lui-même, repassant encore une fois dans sa mémoire les souffrances présentes et passées et les augmentant par la réflexion. Enfin l'obscurité vient, mais il fait terriblement froid dans sa chambre [1].

Ses interminables lettres à Elise lui sont un soulagement; ce sont, dit-il avec une expression brutale mais frappante, des vomissements intellectuels; il y déverse tout ce qu'il a sur le cœur et se sent ensuite moins oppressé [2]. Constatant la fâcheuse influence de la solitude, il pensait parfois qu'une femme véritablement femme pourrait lui apporter le salut [3]. Mais Elise était lointaine et Beppy trop insignifiante. Cette dernière devait supporter ses caprices, et c'est en vain qu'il essayait lui-même de maîtriser cette nervosité, résultat de sa misérable condition passée et actuelle. Ce lui était encore un soulagement, avoue-t-il, de dépenser la force inemployée et accumulée en lui et d'exercer sa volonté en tyrannisant une créature soumise, quoique souvent il s'écriât du plus profond de son âme : « Mon Dieu! pourquoi suis-je tel que je suis [4]? »

De cette inquiétude intérieure qui le rend dur et brutal, il est lui-même la première victime. Il croit pouvoir se reconnaître quelque virtuosité dans cet art « de sucer le poison » dont parle Lichtenberg, et il sait empoisonner la vie des autres aussi bien que la sienne; parfois même il goûte une sorte de volupté perverse à méditer sur le mal qu'il fait, à se dire qu'il est un scélérat; il en arrive à avoir horreur de lui-même, à mépriser et à détester sa propre nature [5]. Le sentiment dominant de sa vie, à l'en croire, c'est le dégoût : dégoût de l'existence, dégoût des individus que l'on ne peut même pas rendre responsables de leur bassesse, dégoût de lui-même et de ses œuvres, dégoût de ses pensées et de ses sentiments. « Je ne sais ce qu'il adviendra de moi; je ne crois pas qu'il en advienne encore quelque chose [6]. » L'étincelle qui brille parfois encore en lui, lui est odieuse; ce lui semble une dérision que le feu ne soit pas encore entièrement mort là où le foyer est déjà si complètement refroidi [7]. L'univers, la vie, les hommes, tout ce qui autrefois lui paraissait digne d'attention, se perd de plus en plus dans le brouillard; et cependant l'individu ne se rattache à l'existence que par la croyance à la dignité de l'homme, à la richesse de l'univers et à la finalité de la vie. Autrefois en voyant un scélérat ou en songeant à certaines hontes de l'époque, il ressentait de l'amertume, de la haine, du mépris; maintenant tout se fond dans une douleur sans bornes où il n'est plus capable de révolte et d'indignation; il lui semble être complice de tous les crimes et porter le poids de toutes les fautes de l'humanité [8].

1. Bw. II, 152-54. — 2. Bw. I, 156. — 3. Tag. I, 583. — 4. Tag. I, 576; 582. — 5. Tag. I, 672; 742; Bw. I, 275. — 6. Bw. I, 193; 158. — 7. Tag. I, 599. — 8. Bw. I, 161.

IV

Il reste à voir la contre-partie. Après avoir déclaré que la vie le dégoûtait, il ajoutait à la page suivante : « Et cependant j'ai des heures magnifiques, des heures où je m'approche de mon miroir, simplement parce que je pense trop vivement au portrait que l'on mettra en tête de mes œuvres complètes pour joindre à tant de preuves de mon intelligence une petite preuve de mon physique. A midi, quand je vais acheter mon dîner, je ne pèse pas sur la balance intérieure moins de mille quintaux ; le soir [maintenant, par exemple, à dix heures et demie] je crois qu'un tailleur mis dans l'autre plateau ferait pencher la balance [1]. » Une autre fois il déclare que son hypocondrie est la source de ce qu'il y a de plus sublime dans son existence, comme en général de toute existence supérieure. A certaines heures il se sent accablé littéralement par l'excès de ses richesses intellectuelles et il reconnaît que ses plus grandes souffrances ne sont que les douleurs d'enfantement de ses plus hautes jouissances. Bien qu'il doive lutter contre les vagues, il élève cependant la tête au-dessus d'elles et son regard se fixe sur les étoiles éternelles. Depuis un an il participe vraiment à la vie universelle et plus il est convaincu du néant de notre activité en ce monde [d'ailleurs pas au sens chrétien du mot], plus il se réjouit de pouvoir non pas ramper, mais bondir d'un degré à l'autre [2].

Ses lettres les plus désespérées sont celles adressées à Elise ; le ton change avec les autres correspondants et devient plus ferme, plus viril ; l'amour-propre, la conscience de sa valeur, reprennent leurs droits. Il écrit à Amalia Schoppe qu'il est malade, hypocondriaque au plus haut degré ; il n'a pas grand'chose à espérer et rien à craindre. Mais il est persuadé que la vie n'est à la fin injuste pour personne et que son mérite sera reconnu ; s'il échoue, il ne verra pas dans son insuccès la preuve d'une haine particulière du destin, mais seulement de son insuffisance. Il espère pouvoir gagner sa vie par son labeur littéraire ; en tout cas il repousse les bienfaits et les aumônes déguisées et ne veut devoir à la misère que son caractère [3]. A Uhland il écrit : « Je n'ai pas regretté un seul instant de m'être aventuré sur la vaste mer ; le présent m'est déjà une garantie suffisante de l'avenir, et en tout cas c'est une autre destinée de tomber le glaive à la main que de mourir chargé de chaînes dans un cachot [4] ».

V

L'année 1837 forme la plus triste période du séjour de Hebbel à Munich. Dès la première moitié de 1838, on remarque une amé-

1. Bw. I, 159. — 2. Bw. I, 198-99. — 3. Bw. I, 207-208. — 4. Bw. I, 249.

lioration. Il énumère une fois à Elise tout ce qu'il a eu et tout ce qu'il a encore à souffrir; la conclusion est que, cependant, il sait profiter de ce que lui apporte le moment présent en s'y abandonnant tout entier; s'il lui arrive de disparaître de ce monde d'une façon un peu trop rapide, la faute en sera à la faim et non au désespoir. Les pensées de suicide se sont donc évanouies [1]. Un peu plus tard, il affirme à Elise qu'il ne perd pas courage; lorsqu'elle le reverra, elle le trouvera peut-être dix fois moins hypocondriaque qu'elle ne le croit [2]. Il y a encore en lui beaucoup de confusion et d'obscurité; mais il ne peut douter qu'il n'ait plus de talent que la plupart de ceux qui se disent poètes et s'occupent de littérature; ce qu'il ignore seulement, c'est si ses œuvres satisfont et satisferont aux hautes exigences de la poésie [3]. L'hiver et le printemps combattent en lui; il y a beaucoup d'équivoques dans sa nature et il ne sait si l'origine en est dans son propre moi ou dans les circonstances, mais cette incertitude suffit déjà pour l'empêcher aussi bien de se lapider lui-même que de se décerner une couronne. Il affirme à Elise qu'il est loin d'être toujours morose; sa tristesse n'a pas une cause particulière, mais une cause générale; elle embrasse l'univers. Personnellement il est sérieux et fier; l'anachorète qui a renoncé au monde est l'égal du roi qui le gouverne. Il est toujours capable de gaieté, il est joyeux toutes les fois que l'occasion s'en présente; toute trace de la timidité qu'il avait gardée de sa position subalterne chez Mohr a disparu [4]. Hebbel se trouve en ce moment, vers le milieu de 1838, dans une disposition d'esprit beaucoup plus calme qu'un an auparavant. La crise par laquelle il vient de passer se résume dans cette remarque du Journal : « Une faculté éminente produit dans l'homme une sensation de manque aussi longtemps qu'elle ne s'est pas développée [5] ».

VI

Les relations de Hebbel avec Elise, pendant cette période, jettent un jour curieux sur son caractère. Nous avons vu que s'il n'est pas littéralement mort de faim à Munich, c'est à Elise qu'il le doit; elle lui envoyait de l'argent et du linge; elle payait le loyer de sa mère à Wesselburen, au nom de Hebbel. Dans le courant de 1838, elle se trouvait pourtant dans une position financière assez précaire, ayant acheté un petit magasin de modes dans des conditions désastreuses, et menacée de faire faillite. C'est par son intermédiaire que Hebbel correspondait avec ses relations de Hambourg et de Wesselburen; pour diminuer les frais de port, très élevés, il envoyait en un seul paquet plusieurs lettres qu'Elise mettait à la poste à Hambourg; Hebbel la priait de les lire et de les cacheter. C'est elle aussi qu'il chargeait de négocier avec le libraire Campe

1. Bw. I, 269. — 2. Bw. I, 283. — 3. Bw. I, 274-75. — 4. Bw. I, 298-99. — 5. Tag. I, 1264.

et de chercher dans les journaux, qu'il ne pouvait se procurer à Munich, s'il avait paru quelque chose de lui. A l'occasion il ne se gênait pas pour lui reprocher longuement et amèrement de ne pas répondre assez vite ou de ne pas mettre assez de zèle et de célérité dans ses démarches [1]. Après quoi il s'excusait sur la susceptibilité exagérée de son caractère.

Elise lui avait inspiré un attachement profond, mais il tenait à bien lui faire comprendre la nature de cet attachement et à prévenir une erreur possible. Une lettre de la fin de décembre 1836 est très nette à ce sujet. Il l'assure qu'il sera toujours son meilleur ami [il souligne ce mot] et que, si la destinée lui est favorable, il n'oubliera pas qu'elle a partagé avec lui ce qu'elle avait. Leur liaison repose sur une base morale : sur une estime réciproque ; s'il y a eu un moment d'ivresse sensuelle, il était sans doute inévitable, mais il ne faut pas regretter qu'il soit passé. Entre les individus il n'y a qu'une seule force d'attraction : l'amitié, et ce qu'on appelle l'amour n'est que le prélude du sentiment pur et impérissable de l'amitié ou bien une passion sensuelle, méprisable et passagère. Elise partage tous les secrets de son existence intellectuelle et morale ; peut-il y avoir de liaison plus étroite ? Si Hebbel est, pour Elise, ce qu'il espère être, il est impossible qu'elle réponde négativement [2]. Quelques jours plus tard, il lui affirme que ce qu'il y a en lui de plus sacré et de plus sincère, en fait de vénération et d'amour, lui appartient à jamais. Leur amitié est de l'espèce la plus digne et par là la plus intime et la plus durable ; tandis que les autres affections deviennent communes et banales, le sentiment qui les unit augmente sans cesse et porte des fleurs de plus en plus belles. Hebbel admire l'élévation de sentiments, la pureté morale d'Elise ; elle a atteint un degré de perfection que lui-même n'atteindra jamais ; il pense toujours à elle dans les instants où il est le plus digne de lui-même [3]. Lorsqu'elle lui a envoyé un costume complet, il déclare dans une explosion de reconnaissance que le plus grand bonheur de sa vie est d'avoir connu Elise ; à Hambourg, à Munich, elle a été, elle est son bon génie ; il ne sait comment s'acquitter envers elle de cette dette sacrée, la plus sacrée de toutes [4]. Elle a rêvé un jour qu'il se mariait ; il lui assure que même dans ce cas il n'y aurait rien de changé dans leur liaison [5].

Hebbel se rendait compte lui-même qu'Elise ne devait pas toujours comprendre ses analyses psychologiques, ses dissertations sur l'art, sur la philosophie et qu'elle admirait quelquefois de confiance les poésies qu'il lui envoyait. Il la pria un jour de formuler un jugement raisonné et détaillé sur une de ses poésies et de ne pas se retrancher derrière ses excuses habituelles sur la faiblesse de son intelligence et l'insuffisance de son instruction. L'essai fut désastreux et Hebbel en témoigna quelque dépit [6]. Il essaya tout au moins d'élever Elise à son niveau en la conseillant pour ses

1. Bw. I, 289-93. — 2. Bw. I, 136-37. — 3. Bw. I, 143-44. — 4. Bw. I, 242. — 5. Bw. I, 165. — 6. Bw. I, 226-27; 246.

lectures et en lui prescrivant Börne et Jean-Paul. Il est probable que, dans les effusions sentimentales de son ami, Elise trouvait aussi quelque obscurité et le peu qu'elle en saisissait ne la satisfaisait pas. Elle se fût mieux accommodée de moins de vénération et de plus de tendresse même banale, de sentiments moins élevés et moins subtils mais, à son point de vue, plus solides. Elle reprochait à Hebbel, lorsqu'il parlait de son affection pour elle, trop d'éloquence et de généralité. Elle eût aimé qu'il lui rappelât parfois dans ses lettres les douces heures qu'ils avaient vécues ensemble à Hambourg, les petits détails de leur liaison auxquels on attache entre amants tant d'importance. Hebbel répondait que le développement de sa personnalité lui donnait pour le moment trop à faire; il n'avait pas le loisir de se préoccuper des incidents de la vie courante [1].

Elle écrivit, dans un moment de dépit et de chagrin, que sa vie n'avait pas de valeur aux yeux de ceux pour lesquels elle voudrait vivre; Hebbel, qui se sentait visé par ce reproche voilé d'indifférence et de froideur, la blâmait de sa nervosité; entre eux il y avait le lien d'une noble et sainte amitié, le seul lien qui soit éternel [2]. Mais précisément ce mot d'amitié devenait odieux à Elise parce que c'était l'éternel refrain et l'unique consolation de Hebbel. « Une seule chose m'inquiète, chère Elise; tous les sentiments sont sacrés pour moi, mais je voudrais éveiller dans ton cœur un sentiment éternel et l'amitié en est un. Considère la vie d'un point de vue plus élevé; essaie et tu réussiras [3]. » « Avec moi on ne peut que gagner lorsque des sentiments inadmissibles et soi-disant plus intenses deviennent le sentiment de l'amitié. Si tu pouvais comprendre enfin cette vérité, quelle joie pour moi [4] ! »

Pourquoi Hebbel se dérobait-il ainsi? Dans une lettre, il avait écrit que les subsides d'Elise étaient « une dette qui lui pesait [5] ». Il expliqua et atténua, il est vrai, cette expression, mais on voit reparaître çà et là ce sentiment. Il avait refusé de recevoir plus longtemps les aumônes plus ou moins déguisées d'Amalia Schoppe et de ses autres protecteurs, parce qu'ils croyaient se créer par leur argent un véritable droit sur sa personne, faire de lui un servile obligé. Il savait au contraire qu'Elise lui envoyait de l'argent sans arrière-pensée, simplement parce qu'elle l'aimait, mais cet argent et surtout cette affection constituaient à la longue une dette bien plus impérieuse et bien plus difficile à acquitter que toute autre, parce qu'elle ne pouvait l'être que par une affection égale et de même nature, dont Hebbel se sentait incapable. Il devenait réellement l'obligé d'Elise et cependant il était décidé à ne pas lui reconnaître plus de droits sur lui qu'à Amalia Schoppe. Il acceptait son argent, mais sous la réserve expresse que c'était un don gratuit, qui n'engageait pas sa liberté. « Je ne souhaite de toi que la reconnaissance de mon droit d'être ce que je suis. » « Je te laisse

1. Bw. I, 274. — 2. Bw. I, 322. — 3. Bw. I, 243. — 4. Bw. I, 244. — 5. Bw. I, 294-95.

voir dans les profondeurs de mon âme, mais je crois avoir en revanche le droit de te prier de ne jamais exiger de moi ce que je ne puis t'accorder, parce que cela serait contraire à toutes mes idées et à tous mes sentiments [1]. »

Cette dernière phrase faisait allusion à un fait précis. Une certaine Molly, que Hebbel semble avoir connue chez Elise, espérait, on ne sait pourquoi, être épousée par lui. Elise fit part de cette nouvelle à Hebbel, qui en fut très vivement contrarié : « Me marier! c'est pour moi entre les choses effroyables la plus effroyable de toutes et je ne m'y déciderai certainement jamais, car c'est mettre le ciel en bouteilles. N'y a-t-il donc pas sur la terre entre gens qui s'estiment réciproquement d'autre lien qu'une chaîne d'ancre [2]? » Elise ne pouvait pas dans sa réponse ne pas désapprouver une opinion qui allait peut-être à l'encontre de ses secrètes espérances. Hebbel répondit à son tour en affirmant encore plus énergiquement son point de vue. « Tout ce qui est immuable devient pour moi une barrière, et toute barrière une limitation. Le mariage est une nécessité sociale, physique et très souvent morale. L'humanité est soumise à la nécessité.... mais l'individu peut s'y soustraire s'il a la force de se sacrifier; en cela consiste sa liberté. Je suis capable de tout, excepté de ce que je suis contraint de faire. La raison en est en partie dans ma nature, en partie dans la nature même de l'artiste. Quand un homme de génie se marie, c'est un miracle, aussi bien que lorsqu'un autre ne se marie pas [3]. »

Elise, à qui ce sujet était pénible, le pria de ne pas en parler davantage. Hebbel répondit qu'il voulait encore ajouter un mot pour déclarer que l'opinion qu'il exprimait était générale et ne s'appliquait à aucun cas particulier; il voulait seulement affirmer son hostilité à toute institution, son dégoût des liens par lesquels la société prétendait réunir des éléments contradictoires, et son horreur de voir limiter les plus nobles relations entre individus au cercle misérable de la vie commune. Quant à lui, terminait-il, ses racines plongeaient dans l'univers et non pas dans un pot. Suivait le développement ordinaire sur la dignité, l'intimité et l'éternité de leur amitié [4]. Si Elise n'était pas suffisamment éclairée sur l'opinion de Hebbel, elle put lire encore ce passage : « Le mariage est le tombeau du jeune homme; il renferme quelque chose de pétrifiant; la femme produit sur l'existence véritable de l'homme l'effet d'une tête de Méduse; la richesse, la jeunesse et la beauté ne compensent rien. Mais Amalia Schoppe ne devrait pas me croire capable de cette absurdité; elle devrait savoir qu'un homme comme moi ne fait pas un pas qui le conduirait au tombeau [5]. »

L'incident en resta là et Hebbel le résume dans son Journal : « Les femmes ne connaissent pas d'autre dieu que le dieu de l'amour et d'autre sacrement que celui du mariage [6]. » Elise songeait-elle déjà à ce moment à se faire épouser? C'est possible et même

1. Bw. I, 274; 136. — 2. Bw. 121. — 3. Bw. I, 131-32. — 4. Bw. I, 144. — 5. Bw. I, 202. — 6. Tag. I, 502.

naturel; elle ne trouvait de garantie que dans un lien légal et indissoluble. Mais Hebbel était de son côté absolument décidé à ne pas se laisser lier; la liberté de son individualité était une condition primordiale de son existence. Il y avait désormais entre Elise et lui un conflit latent et il formulait déjà le principe en vertu duquel il s'affranchissait de tous égards et de toute reconnaissance : « Il y a des cas où remplir son devoir est un crime[1] ».

VII

Hebbel était déjà depuis deux ans à Munich lorsque survinrent coup sur coup deux événements : la mort de sa mère et celle de son ami Rousseau. Hebbel avait vu sa mère pour la dernière fois en février 1836. Il semble qu'il n'eût pas très souvent des nouvelles de Wesselburen, mais le souvenir de sa mère était toujours resté très vif dans son cœur. Il avait avec elle certains traits communs de caractère et il lui devait en somme de n'être pas devenu un valet de ferme ou un maçon, comme le voulait son père. Elle continuait de vivre presque misérablement à Wesselburen avec son second fils. Hebbel ne pouvait rien faire pour elle; en son nom Elise payait le loyer de la vieille femme, envoyait de l'argent pour acheter de la tourbe et des cadeaux pour la Noël[2]. « Dans ma misère ce qui m'afflige le plus est de ne pouvoir rien faire pour ma mère » : l'échec successif de ses projets le peinait surtout à cause d'elle[3] : « Ah! s'il m'était donné seulement d'assurer une vieillesse tranquille à ma mère qui jusqu'ici ne sait que par ouï-dire que le soleil brille sur cette terre. Il suffirait de si peu de chose, car cette pauvre femme se contente de si peu qu'un bon jupon est pour elle aussi précieux qu'un manteau de couronnement et une chambre où elle ne serait pas obligée à la fois d'habiter et de coucher lui paraîtrait la plus belle partie d'un palais; je ne saurais pardonner au destin de réduire à néant mon plus cher souhait. » Le plus grand malheur dans la vie de Jean Paul, continue-t-il, fut de voir mourir sa mère qui l'avait nourri du travail de ses mains au moment où il se trouvait pour la première fois en état d'acquitter sa dette de reconnaissance. « Je comprends à peine comment il a pu supporter ce malheur, peut-être le souvenir des témoignages d'affection qu'il lui avait donnés le consolait-il. Mais que deviendrais-je en pareil cas, moi qui me suis si souvent montré dur pour ma mère, tout le temps que j'ai habité avec elle[4]? » Et à la première nouvelle de la maladie de sa mère, en septembre 1838 : « Je ne puis me figurer que le ciel me ravisse ma plus grande joie et trompe mon espoir d'adoucir la vie de ma mère[5] ».

Lorsqu'il écrivait ces lignes, sa mère était déjà morte, le 4 septembre. Des voisins avaient donné l'argent nécessaire pour la

1. Tag. I, 805. — 2. Bw. I, 132; 165; 196; 287; 305; II, 52. — 3. Bw. I, 93; 280; cf. Tag. I, 156; Bw. I, 260. — 4. Bw. I, 153-54. — 5. Bw. I, 304.

soigner pendant sa maladie et l'enterrer honorablement[1]. « Je suis moi-même à moitié mort, » écrivait Hebbel à Elise le lendemain du jour où il apprit la funeste nouvelle. Le coup l'avait atteint si rudement qu'il en sentait à peine la douleur. La stupeur dominait, car la mort de sa mère avant qu'il pût lui rendre quelques-uns des bienfaits qu'il lui devait, lui avait toujours paru quelque chose d'impossible. Le plus pénible peut-être était les reproches de sa conscience. « J'ai rarement pensé à ma mère, je l'avoue; il m'était trop douloureux de songer à sa triste situation à laquelle je ne pouvais rien changer[2]. » Le lendemain, dans son Journal : « O ma mère, tu as été une martyre et je ne puis pas me rendre le témoignage d'avoir toujours fait pour améliorer ta situation tout ce qui était en mon faible pouvoir;... souvent je n'ai rien fait parce que je ne pouvais pas faire tout. Souvent lorsque j'étais auprès de toi, je me suis montré dur et rude envers toi. Hélas! le cœur a souvent sa folie aussi bien que l'esprit; j'envenimais tes blessures parce que je ne pouvais les guérir; ta misère était l'objet de ma haine, parce qu'elle me faisait sentir mon impuissance. Pardonne-moi. » Et il lui promettait tout au moins qu'elle n'avait pas en vain un poète pour fils[3].

VIII

La mort d'Emil Rousseau, qu'il apprit trois semaines à peine après celle de sa mère, fit sur lui une impression encore plus profonde. Emil Rousseau était le fils d'un magistrat d'Ansbach; il appartenait à une famille honorable et aisée; il étudiait le droit à Heidelberg lorsqu'il fit la connaissance de Hebbel dans le courant de l'été de 1836; il avait alors vingt ans. Dans la première lettre où il le mentionne, Hebbel en parle comme d'un jeune homme qui écrit des poésies, ne manque pas de talent mais n'a encore aucune idée du fondement et du but de l'art, de sorte que la fréquentation de Hebbel lui était à la fois un plaisir et un besoin[4]. Hebbel, qui avait sur Rousseau la supériorité de l'âge et surtout de la maturité d'esprit, prit bientôt sur son ami un très grand ascendant. Lorsqu'ils se séparèrent pour quelque temps en août 1836, Rousseau était hors de lui de chagrin, dit Hebbel, qui s'étonne à ce propos de l'attachement qu'il inspire sans faire aucun effort dans ce but. Au bout de trois jours il avait, prétend-il, révolutionné les opinions littéraires, esthétiques et philosophiques de Rousseau; celui-ci lui adressait une poésie enthousiaste où il le proclamait son maître et l'assurait que son disciple n'avait laissé perdre aucune de ses paroles, malgré l'austérité de son enseignement[5]. Hebbel lui-même trouva dangereuse pour la personnalité de Rousseau une si complète subordination[6].

1. Bw. I, 306; 309; II, 7; cf. la lettre de Johann Hebbel, Tag. I, p. 427. — 2. Bw. I, 312. — 3. Tag. I, 1295; Bw. I, 313. — 4. Bw. I, 72. — 5. Voir cette poésie, Bw. VIII, 89. — 6. Bw. I, 88-89.

Ce fut sur les conseils de Rousseau que Hebbel se décida à émigrer à Munich ; Rousseau lui-même vint y continuer ses études en 1837. Pendant toute leur séparation et plus tard, toutes les fois que Rousseau s'absenta, Hebbel lui écrivait des lettres où il discutait longuement des questions de métaphysique[1] ; il mettait de l'ordre et de la clarté dans ses théories en les exposant par écrit et recopiait les passages essentiels dans son Journal ; de même pour ses lettres à Gravenhorst[2]. Par les réponses de son ami, Hebbel voyait qu'il avait un caractère réfléchi, énergique, dévoué à la vérité et à l'idéal ; son enthousiasme pour la poésie était sincère ; à propos d'une plaisanterie sur ses goûts littéraires, il s'était battu en duel[3]. A Munich, ils visitaient les musées, se promenaient au Jardin Anglais et passaient ensemble leur soirée, soit chez Rousseau, soit au dehors. Rousseau prêtait ses livres à son ami et recopiait les poésies de Hebbel que celui-ci envoyait aux éditeurs. De son côté Hebbel faisait publier deux nouvelles de Rousseau dans les *Neue Pariser Modeblätter* d'Amalia Schoppe[4]. Hebbel, qui écrivait que Rousseau était pour lui tout ce qu'un ami peut être pour un ami, compromettait cependant parfois cette amitié par son caractère irritable, car il risquait, dit-il, ce qu'il avait de plus cher plus facilement que toute autre chose, pour prouver qu'aucune considération ne limitait son indépendance. La patience et le dévouement de Rousseau supportaient tout ; Hebbel lui-même était étonné de cet attachement sans bornes et presque féminin. Rousseau lui devait, il est vrai, à son avis, l'essentiel de son éducation littéraire ; il aurait passé des années à découvrir par lui-même ce que Hebbel lui avait appris en trois heures[5].

Comme à Hambourg devant Gravenhorst, de même à Munich Hebbel dogmatisait devant Rousseau, Gartner et quelques autres. Gartner a raconté plus tard que dans Hebbel on sentait déjà le futur génie ; lorsque son ton doctoral s'animait, il prenait quelque chose de l'onction d'un prédicateur, de sorte que la mère de Gartner, après le départ de Hebbel, sortait de la chambre voisine pour demander : « Est-ce que le sermon est déjà fini[6] ? » Le zèle pédagogique de Hebbel fut récompensé : Rousseau se décida, à l'exemple de son ami, à abandonner le droit pour se consacrer tout entier à la

1. Bw. I, 139 ; 141 ; 220 ; 271 ; 272 ; 281. — 2. Bw. I, 116 ; 170 ; 218 ; 220. — 3. Bw. I, 119 ; 150. — 4. Bw. I, 254 ; 241 ; 284 ; une de ces nouvelles dans le *Hebbel-Kalender für 1905*, p. 62-81.

5. Bw. I, 318-19. — 6. Kuh, I, 209-10. Gartner décrit ainsi Hebbel : « Ich sehe ihn noch vor mir, die lange etwas nach der Seite gebeugte Gestalt mit den schmalen Schultern und der flachen zurückgedrängten Brust, in schwarze lange Kleider gehüllt, eine schwarze Kappe auf dem echt nordischen, rothblonden Haar, das auch als Bart in wohlgepflegtem Kranze das ganze Gesicht einrahmte. Ich sehe ihn noch vor mir, den klaren, offenen Blick der blauen Augen, die von dem sanftesten Schimmer aus schreckenderregend werden konnten als es galt das Unechte und Unedle zu zermalmen. Ich sehe sie noch, die eckigen, aber dennoch so passenden Gebärden ; ich höre sie noch, die weiche, melodische Stimme, biegsam wie keine, vom Lispeln bis zum donnernden Laut. »

littérature. Sa famille après quelque résistance céda à ses désirs; selon Hebbel, cette résolution ne venait pas d'un enthousiasme juvénile, mais d'un amour profond et réfléchi de l'art dans lequel Rousseau voyait l'intermédiaire entre l'homme et la divinité; il aspirait à la vérité et se résignait d'avance à être méconnu de ses contemporains[1]. En août 1838, Rousseau passa sa thèse; le sujet : la comparaison de la bataille des Thermopyles et de celle de Hemmingstedt, lui avait été sans aucun doute indiqué par Hebbel[2] et il est probable que celui-ci est pour beaucoup dans la rédaction, par exemple dans certains développements sur l'idée et le but de l'histoire que nous aurons l'occasion de citer ailleurs[3]. Rousseau, après avoir déploré que les Dithmarses soient si peu connus du reste de l'Allemagne, raconte les vicissitudes de leur république et donne une esquisse de leur constitution; il fait de même pour Sparte et termine par un récit des deux batailles. Le parallèle constant entre les deux États est tout à l'avantage des Dithmarses; la vertu et l'héroïsme des Spartiates sont le résultat d'une éducation oppressive et d'une tyrannie incroyable exercée par l'État; chez les Dithmarses, au contraire, vertu et héroïsme sont spontanés, nés de l'amour de l'individu libre pour sa patrie[4].

La soutenance de cette thèse devait marquer la fin des études de Rousseau à l'université. Les deux amis comptaient au printemps de 1839 aller s'établir à Hambourg et y fonder une revue littéraire; ils y auraient combattu la Jeune Allemagne dont Rousseau, au contact de Hebbel, était devenu un ennemi acharné[5]. Mais le 17 septembre, le lendemain du jour où lui était parvenue la nouvelle de la mort de sa mère, Hebbel apprenait que son ami était tombé malade chez ses parents de la fièvre typhoïde[6]. Il y eut une amélioration de courte durée pendant laquelle Hebbel écrivit à Rousseau une lettre comme nous en possédons peu de lui; elle nous le montre tendrement empressé auprès du malade, s'efforçant de le distraire et de le faire rire. Le 4 octobre il apprit sa mort. « Le monde est désert et désolé », écrit-il le lendemain à Elise, car tout lui rappelle Rousseau : chaque endroit où il l'a vu, chaque livre qu'ils ont lu ensemble, sa fenêtre de laquelle il ne le verra plus lui faire signe de loin dans la rue, sa porte que n'ouvrira plus Rousseau. Le dernier adieu de Rousseau chaque soir : Dors bien, prononcé d'une voix douce et tendre, résonne sans cesse à ses oreilles. Et il prie le ciel en même temps de broyer, de torturer son cœur endurci, pétrifié, jusqu'à ce qu'il commence de nouveau à sentir ou qu'il cesse de battre.

Comme trois semaines plus tôt, en effet, malgré quelques explosions de douleur, il se sent incapable de pleurer, de s'abandonner

1. Bw. I, 338-39; 349. — 2. *Beurtheilung der beiden berühmtesten Heldenthaten, der Schlachten bei Thermopylä und bei Hemmingstedt, basirt auf eine Darstellung und Parallele der socialen Zustände Sparta's und Dithmarschen's.* München, 1838. 3. *Beurtheilung*, p. 1-7. — 4. *Ibid.*, p. 7-54. Remarquer page 9 peut-être une allusion à Hebbel; après avoir nommé Niebuhr, Rousseau ajoute : « Vielleicht hat Deutschland von diesem Grenzstaat noch Bedeutendes zu erwarten. » — 5. Bw. I, 267; 285; 303; 349-50. — 6. Bw. I, 314.

doucement, naïvement au chagrin qui se calmerait en trouvant à s'épancher. Le sentiment est muet en lui ; le cœur ne parle pas ; ce qui est actif c'est l'intelligence qui travaille inexorablement à lui représenter tous les torts qu'il a eus envers Rousseau, comme auparavant envers sa mère. Hebbel se reproche de n'avoir pas considéré Rousseau comme un égal, de ne pas l'avoir assez encouragé, de lui avoir sans cesse présenté « la tête de Méduse » de la vérité, sans réfléchir que lui-même, à l'âge de Rousseau, n'aurait pas supporté cette vue. Il se reproche d'avoir affligé le cœur compatissant de Rousseau en se montrant toujours triste et inquiet, d'avoir compromis sa santé morale en le retenant dans son entourage, dans une atmosphère malsaine de pessimisme et de découragement. Quoiqu'il eût conscience de l'affection sans bornes de Rousseau, il a disputé avec lui sur cette affection, prétendant qu'elle était plutôt admiration qu'amour ; ce qui aurait dû faire son bonheur lui était parfois à charge : Dieu l'a puni ; sa vie n'est plus qu'un mélange de repentir, de torpeur et de désir douloureux ; sa seule consolation est de confesser ses fautes à Elise [1].

La faute qu'il se reprochait envers Rousseau, comme envers Beppy, comme parfois envers Elise [quand il lui écrivait qu'elle devrait prier le ciel de la délivrer d'un pareil ami] [2], c'était de s'être asservi une âme aimante, trop faible pour résister et joyeuse au contraire d'une soumission sans limites. Son terrible égoïsme abusait de la fascination qu'il exerçait sur ceux qui l'approchaient. Il voyait en eux non pas des individus mais des choses dont il usait pour se développer lui-même, clarifier ses idées, passer ses caprices, rendre au monde quelques-unes des souffrances qu'il en recevait, épancher sa misanthropie, satisfaire son orgueil et donner libre cours à son instinct de domination. Après quelques remords, la nature reprenait ses droits. Quinze jours plus tard il écrivait à Élise qu'il ne méritait pas le blâme dont il s'était accablé lui-même dans le premier moment de trouble : « Faire usage de ses forces n'est pas chez l'homme un acte coupable, mais la condition primordiale de la vie ; force contre force, en Dieu se rétablit l'équilibre [3] ». A la fin d'octobre il est de nouveau « calme, presque froid ». Il s'étonne de pouvoir dormir aussi bien que d'habitude si peu de temps après la mort de sa mère et de son meilleur ami ; il se sent engourdi, indifférent ; en son âme c'est déjà l'automne ; l'hiver va-t-il venir [4] ? Il pense, il est vrai, souvent, presque continuellement, à son ami, beaucoup moins à sa mère ; mais il écrit leurs noms sans émotion ; il n'y peut rien ; il est raide et froid comme un cadavre ; la vie ne l'anime que par instants [5].

1. Bw. I, 326-29. — 2. Bw. I, 354. — 3. Bw. I, 331. — 4. Bw. I, 334. — 5. Tag. I, 1114.

IX

Quinze jours après la mort de son ami Hebbel était presque décidé à retourner immédiatement à Hambourg. Il était maintenant entièrement isolé à Munich, incapable de travailler. Peut-être un changement de résidence secouerait-il sa torpeur; à Hambourg il pourrait se faire dans le monde littéraire des relations utiles. D'un autre côté, la perspective de revoir Amalia Schoppe et consorts l'attirait peu, surtout sans avoir acquis aucun titre universitaire. Dans le courant de 1838 il avait songé à passer son doctorat comme Rousseau; la difficulté n'était pas d'écrire une thèse, mais de trouver l'argent pour acquitter les droits et payer l'impression. Une nouvelle qu'il avait envoyée au mois d'août à Tieck, en le priant de lui procurer un éditeur, lui fournirait peut-être les cent florins nécessaires. Mais Tieck ne répondait pas. Élise engageait son ami à revenir à Hambourg avant l'hiver; Hebbel hésitait; peut-être Tieck allait-il répondre; dans ce cas il aurait encore le temps de passer sa thèse avant l'hiver et reparaîtrait devant Amalia Schoppe avec le titre de docteur. Cependant Tieck garda le silence: puis Hebbel fut souffrant, puis le temps passa, enfin l'hiver arriva et le voyage devint presque impossible, car Hebbel était décidé à aller de Munich à Hambourg à pied comme précédemment de Hambourg à Heidelberg et de Heidelberg à Munich; il ne voulait pas gaspiller son argent en prenant la diligence. Les derniers mois de 1838 s'écoulent; en janvier 1839 ce sera pour le mois prochain; en février le temps est encore exécrable. Elise voudrait qu'il arrivât à Hambourg le 18 mars, anniversaire de sa naissance; mais il faut compter au moins vingt-six jours de marche. A la fin de février le mauvais état des chemins et la rigueur de la température le laissent encore hésitant [1].

Il passa un triste hiver. En novembre, encore sous l'impression de la mort de Rousseau, la pensée que lui-même ne survivrait pas longtemps à son ami le poursuivait sans cesse et il ne savait s'il verrait venir la mort avec joie ou avec peine. La nervosité de son caractère lui était une source d'ennuis; l'état de sa santé l'inquiétait [2]. Un jour de mal de tête et de rhume de cerveau, après une nuit d'insomnie, par « un temps de suicide », une pluie fine et un ciel désespérément gris, il se demandait si ce serait un crime de se faire sauter la cervelle. Déjà l'ennui le tuait; l'homme ne peut vivre seul; « dans le désert le plus grand athée deviendrait un saint rien que pour avoir une compagnie [3] ». Il n'avait personne avec qui échanger des idées, ce qui lui était pourtant si nécessaire, car, à vrai dire, il ne pouvait écrire que sur des sujets qu'il avait déjà discutés, même si ces discussions n'étaient en réalité que des monologues.

1. Bw. I, 307; 331-32; 355-56; 359; 363; 365-66; 378; 385-87; 390; 391-92; 403. — 2. Tag. I, 1308; 1311; 1373. — 3. Tag. I, 1319; 1317.

Toute sa correspondance se bornait à ses lettres à Elise ; encore devait-il se limiter, car le taux de l'affranchissement était très élevé. Ces privations intellectuelles lui étaient plus pénibles que les matérielles et pourtant c'est quelque chose, ajoutait-il, que de n'avoir rien mangé de chaud à midi depuis deux ans et demi, sauf pendant un été [1].

La lecture du livre sur Rahel l'avait encouragé pendant quelque temps à tenir son Journal d'une façon plus suivie pour arriver, en notant les incidents de son existence, à une connaissance plus complète de lui-même. Car l'homme est un être qui ne devient visible qu'entre deux limites, un fleuve qui n'existe que par ses rives ; dans les incidents de notre vie se reflète notre moi intime, sans cela aussi insaisissable que la lumière du soleil. Mais il comprenait aussitôt le danger de cette occupation : nous voulons en même temps dépenser et encaisser ; ce qui n'est pas pour notre individu d'une utilité immédiate nous paraît sans valeur [2]. Notre vie est devenue trop intérieure et à pratiquer constamment l'analyse de nous-mêmes, nous arrivons seulement au désespoir en nous trouvant en présence du fantôme terrible et infini de notre moi. « C'est fumer l'arbre de la connaissance avec la sève de la vie [3]. » Qu'est-ce que Hebbel avait gagné lui-même à déterminer les causes de sa déplorable santé morale ? La conclusion à laquelle il arrive c'est que les forces qu'il y a en lui ne peuvent plus trouver d'emploi et qu'il est beaucoup plus riche qu'il ne pourra jamais le montrer. Il est comme un estropié qui, assis ou couché, ne voit pas de but trop lointain, mais qui ne peut faire un pas lorsqu'il se lève [4]. D'ailleurs qu'est-ce qui est dans son caractère la part des circonstances et la part de son individualité primitive ? celle-ci était-elle à l'origine bonne ou mauvaise ? Questions insolubles. Ce qui est effroyable, s'écrie-t-il, ce n'est pas qu'un univers soit détruit par une catastrophe, mais qu'il puisse se décomposer dans le calme et le silence. Il est vrai, ajoutait-il le même jour, que la germination et la décomposition sont voisines l'une de l'autre et le plus souvent identiques, mais quel processus s'accomplissait en lui [5] ? Son cœur n'était pas aussi mort qu'il le prétendait parfois : il ne pleurait plus presque jamais de douleur et rarement de colère, mais la musique ou la vue d'un enfant pouvaient l'émouvoir jusqu'aux larmes. Et lorsqu'il relisait quelques-unes de ses poésies, il était bien forcé de croire qu'il était réellement poète [6].

Le mois de novembre passé, son équilibre moral se rétablit à peu près. Il renoua ses relations avec Gartner qui lui jouait du Beethoven ; il faisait la connaissance d'un jeune peintre avec lequel il s'entretenait très agréablement ; il recommençait à travailler à la Bibliothèque et y rencontrait un orientaliste qui savait l'intéresser à de vieux manuscrits [7]. En décembre et en janvier, il assista à un

1. Tag. I, 1352. — 2. Tag. I, 1320 ; 1362. — 3. Tag. I, 1359. — 4. Tag. I, 1323. — 5. Tag. I, 1325 ; 1352 ; 1356. — 6. Tag. I, 1328 ; 1329. — 7. Tag. I, 1404 ; 1392 ; Bw. I. 399.

concert et à un bal chez un oncle de Rousseau; il lui en avait coûté de vaincre sa timidité et il y était allé un peu comme on marche au combat en se disant que ne pas y aller serait une lâcheté. Il fut très satisfait de s'en être tiré, dès la première fois, d'une façon passable et de constater qu'il ne ressentait plus le moindre embarras devant les gens d'un rang social supérieur au sien. En rentrant chez lui il se félicitait à haute voix de ses débuts. Après le second essai il triomphe : il savait montrer aisément et rapidement, chez les gens les plus distingués, qui il était, et, laissant aux jeunes dandies une élégance de maître à danser dans la façon de faire les révérences, il faisait son entrée avec simplicité, mais avec assurance et fierté; il savait entretenir une conversation intéressante; faire des visites aux dames était maintenant pour lui un plaisir[1]. Une joie naïve se manifeste chez Hebbel de pénétrer dans le monde élégant; quant à l'opinion de ceux qui le recevaient sur l'aisance de ses manières et l'intérêt de sa conversation, nous ne la connaissons malheureusement pas.

X

Depuis le début de 1838 un changement profond s'opérait en lui. Dans la lettre qu'il écrivit au greffier Voss, de Wesselburen, le lendemain du jour où il apprit la mort de sa mère, il déclare qu'il est à ce moment sur le point de recueillir le fruit de ses efforts et du talent que la nature lui a donné. Ses aspirations sont trop hautes pour qu'il se soucie beaucoup du bonheur terrestre; il lui suffit de sentir « la plénitude de la force se répandre à travers toutes les veines de son individu »; il est capable de revêtir l'idéal qui enflamme son âme, de la beauté de la forme; l'approbation de la foule ne peut rien ajouter à cette félicité[2]. Avec Elise il est plus précis : il ne se croit inférieur à aucun des poètes actuellement vivants, sauf Uhland, et il pense que quelques-unes de ses œuvres passeront à la postérité. Il est fier et ne songe pas à renoncer par une fausse humilité à ce qui lui revient légitimement. Il est à un tournant de son existence et c'est pourquoi il ne pense pas que la mort puisse l'atteindre en ce moment, car la mort n'atteint que ce qui a achevé de se transformer et non ce qui se transforme[3]. Le journal de Rousseau, écrit-il à la sœur de son ami, exprimait à chaque page la douleur et le doute. « Soyez convaincue que le doute et même le désespoir sont une plus sûre preuve du talent que le courage; il y a beaucoup à espérer de celui qui n'a aucune espérance. » La mort même de son ami et de sa mère eut peut-être

1. Bw. I, 356; Tag. I, 1384; 1464; Bw. I, 374; 388-89.

2. Bw. I, 309. Cf. *Ibid.*, 307 : « J'entre sous les meilleurs auspices dans la nouvelle carrière, car les hommes les plus éminents de l'Allemagne ont porté sur mes œuvres le jugement le plus favorable et il me faudrait une malchance extraordinaire pour ne pas réussir ».

3. Bw. I, 322-23; cf. 401.

en fin de compte un résultat heureux sur son esprit. « Le chagrin est le plus grand bienfaiteur et même le véritable créateur de l'homme, mais seulement à condition de lutter virilement contre lui après l'avoir laissé pénétrer au plus profond de son cœur [1]. »

Quelle attitude devait-il adopter vis-à-vis des gens qu'il retrouverait à Hambourg? Depuis trois ans il n'avait échangé avec Amalia Schoppe que des lettres insignifiantes, sauf celle où il lui annonçait qu'il abandonnait le droit pour la littérature [2]. Il croyait avoir prouvé par là à Amalia Schoppe qu'il était devenu un autre homme. Mais au commencement de 1839 elle lui écrivit pour lui conseiller, d'ailleurs en termes bienveillants, ou bien de chercher une place de précepteur ou bien de demander une bourse d'études à Kiel. « Ai-je donc, selon Amalia Schoppe, moins de talent que les jeunes gens qui l'entourent et qu'elle voit sans objection se consacrer à la littérature? » demande Hebbel offensé à Élise. « Le bonheur peut faire de moi quelqu'un, car je suis quelqu'un et je n'ai pas besoin de beaucoup de bonheur. Tout le monde ne peut pas en dire autant [3]. » Mais cette lettre lui prouvait qu'à Hambourg on ne se doutait pas des transformations survenues en lui. « Je crains des froissements, mais advienne que pourra. Je suis fermement décidé à tenir loin de moi tout ce qui pourrait être une entrave à mon indépendance. C'est une folie de rompre une chaîne pour en accepter une autre [4]. »

Aux conseils de prudence et de modération d'Élise il répondait : « Tu ne sembles pas avoir tenu compte de ce fait que la situation où je me trouverai à Hambourg sera absolument différente de celle où je me trouvais autrefois. En ce temps-là j'étais tenu à des égards, car je n'étais pas indépendant et devais respecter les caprices et les préjugés de mes protecteurs presque comme des lois; de plus je sortais de mon esclavage à Wesselburen et ne savais pas me faire respecter autant que j'en aurais eu le droit. Maintenant je suis absolument libre et puis non seulement offenser mais être offensé; certes, le premier qui se permettrait la moindre allusion équivoque à ma liaison avec toi,... je lui en demanderais raison [5]. » Ce n'est pas pourtant qu'il tînt à afficher sa liaison avec Élise : à diverses reprises il l'engage à ne pas montrer les lettres qu'elle reçoit de lui et à surveiller ses paroles, de façon à ce que les gens ne soupçonnent pas autre chose qu'une simple amitié [6]. Il était décidé à faire dès les premiers jours après son arrivée les visites indispensables et à ne les renouveler que selon l'accueil qu'on lui ferait. Il se refusait même à faire couper sa barbe pour plaire aux Hambourgeois. « Je veux être comme je suis. » Et il lui faut aussi maintenant une habitation confortable où il puisse recevoir les gens sans rougir [7].

Pour éclairer la religion d'Amalia Schoppe et de son entourage,

1. Bw. I, 351; 353-54. — 2. Bw. I, 206-210. — 3. Bw. I, 389. — 4. Bw. I, 394. — 5. Bw. I, 373. — 6. Par exemple Bw. I, 395. — 7. Bw. I, 383; 403; 361-62; 385-87.

il imagina d'intercaler dans une lettre à Elise un passage qui semblait destiné uniquement à son amie, mais qu'elle devait communiquer sans affectation à quelque familier d'Amalia Schoppe : « Je ne reviens pas avec le titre de docteur, écrit-il; les gens qui me connaissent savent que la faute en est non pas à mon intelligence, mais à ma bourse, et aux gens qui ne me connaissent pas ma personne et mon titre sont indifférents. Je reviens pour me vouer à la littérature et exécuter divers projets poétiques de vaste étendue; ceux qui veulent venir à mon aide doivent le faire dans le sens que j'ai choisi et qui est en parfaite conformité avec mes capacités et mes goûts; me conseiller de suivre un autre chemin serait m'offenser, car celui qui le ferait devrait croire qu'il me connaît mieux que je ne me connais moi-même. Au point de vue du talent et de ma culture aussi bien spéciale que générale, je crois n'être inférieur à aucun des poètes ou écrivains actuellement vivants, sauf Tieck et Uhland. Je ne vois pas par conséquent ce qui m'empêcherait de suivre la même voie. Je sais que je rencontrerai beaucoup d'obstacles, mais dois-je craindre des difficultés que personne n'a évitées? La vie est un combat et c'est précisément ce qu'il y a en elle de plus beau.... Il me répugne au plus haut point d'exciter la compassion; l'intérêt que je souhaite d'inspirer est d'espèce plus relevée. Je ne crains rien de l'avenir et rien ne me surprendra; c'est beaucoup dire, mais ce n'est pas sortir des limites de la vérité [1]. » « Ce qu'il y a d'absolument arrêté dans mon esprit, écrit-il dans son Journal, c'est qu'à Hambourg je vais commencer une existence entièrement nouvelle; le temps que j'y ai déjà passé doit être pour moi comme s'il n'avait jamais existé. Et maintenant, ça ira [2]. »

XI

Les derniers jours qu'il passa à Munich furent mélancoliques. Ses livres et ses bagages étaient déjà expédiés; sa chambre avait un aspect triste et désolé. Il lisait Walter Scott, feuilletait un guide, considérait la carte de l'Allemagne et était partagé entre l'ennui et le mal à la tête. Il avait écrit à Elise que sa seule présence compenserait et au delà tous les ennuis qu'il pourrait avoir à Hambourg [3], mais il lui était pourtant pénible de quitter Munich. Ce serait pour lui une grande privation de ne plus voir de beaux tableaux et de belles statues. Il visitait les endroits où il s'était promené avec Rousseau, le café où ils allaient s'asseoir parfois le soir, le Jardin Anglais où il composait une poésie d'adieu. Du haut d'un monument il contemplait une dernière fois Munich et appelait la bénédic-

1. Bw. I, 397-99. — 2. Tag. I, 1494.
3. Bw. I, 394. Cf. W. VI, 383 ; *Sprüche* : « Der Mensch soll treten in die Welt | Als wäre sie sein Haus; | Man geht nicht in die Schlacht als Held Man kommt als Held heraus ».

tion du ciel sur la ville qui lui avait été si douce, sur Beppy et sur lui-même : « Fais de ma vie quelque chose, quoi que ce soit ». Il emportait l'espoir de revenir un jour [1]. Cette ville, écrivait-il à Elise quelques jours avant son départ, est unique en Allemagne; on peut y vivre comme on veut, se plonger dans le tumulte de la grande ville ou se retirer dans la solitude : « Si je ne m'y suis pas toujours trouvé à mon aise, cela n'a dépendu que de moi; quand on a le dos écorché, on souffre même sur un lit de roses, peut-être plus qu'avec le dos intact sur un lit d'épines. » Il se rendait compte que ce séjour à Munich constituait une période importante de sa vie; son caractère et son individualité s'y étaient développés dans toute leur originalité et peut-être la solitude lui avait-elle été à ce point de vue salutaire [2]. Ce n'était pas tout à fait une flatterie lorsqu'il assurait plus tard le roi de Bavière qu'il avait toujours considéré ce pays comme sa patrie intellectuelle et Munich, où il avait étudié trois ans sous la direction de maîtres immortels, comme sa seconde ville natale [3].

Le 11 mars 1839, à six heures du matin, il quitta Munich. Il a plus tard consigné dans son Journal un récit de son voyage d'après des notes prises en route [4]. Il passa par Ingolstadt, Nüremberg, Fürth (entre ces deux dernières villes il utilisa pour la première fois le chemin de fer), Erlangen, Bamberg, Cobourg, Gotha et le 23 mars arriva à Gœttingue, voyageant la plupart du temps à pied, souffrant atrocement du froid et du mauvais état des chemins encombrés de neige. A Gœttingue il reçut l'hospitalité chez Ihering qui y continuait ses études de droit. Ihering le prit d'abord pour un compagnon ouvrier qui faisait son tour d'Allemagne et qui venait lui demander l'aumône, tant son extérieur était pitoyable; il dut lui faire ressemeler immédiatement ses bottes et lui donner quelque argent pour continuer son voyage. Mais il fut stupéfait de l'aisance avec laquelle Hebbel affirma aussitôt sa supériorité intellectuelle et le côté impérieux de son caractère. Il semblait, dit Ihering, qu'il fut un maître vénéré qui m'honorait, moi, son élève, de sa visite; on aurait dit qu'il daignait me permettre de lui rendre un léger service et que c'était à moi d'être reconnaissant; il ne se donnait pas la moindre peine pour s'abaisser jusqu'à mon niveau : « Il me parlait comme un professeur du haut de sa chaire, sans attendre de moi une réponse et même sans m'en laisser placer une; il conférenciait, il conférenciait sans relâche, et lorsqu'après un long discours où il avait traité, je crois, de l'essence de l'art, je le remerciai de m'avoir charmé et instruit, il me répondit qu'il n'avait pas tant parlé pour m'entretenir que pour prendre une conscience plus nette de ses idées en les exprimant, j'avais été pour lui simplement le mur devant lequel il discourait. » Ihering résume l'impression que lui laissa Hebbel : un homme bizarre, anguleux, un peu pédant, mais une personnalité originale et puissante dont on recon-

1. Tag. I, 1519; 1524; 1526; 1528. — 2. Bw. I, 388. — 3. Bw. VI, 363. — 4. Tag. II, 2654.

naissait volontiers la supériorité sans qu'elle éveillât la sympathie. « J'avais le sentiment qu'il était difficile à vivre [1]. »

Par Hanovre et Celle il atteignit Harburg le 30 mars; il y retrouva Elise avec laquelle ce rendez-vous était depuis longtemps convenu. Son cœur se serra lorsqu'à un détour du chemin il vit soudain au loin les tours de Hambourg. Ce qui l'y attendait, c'était une situation instable, mal définie, une mer de nuages et une seule étoile, Elise; encore un sentiment pénible se mêlait-il chez tous deux à la joie de se revoir, car il y avait quelque chose entre eux, et Hebbel, fatigué du voyage, accablé de soucis, récompensait mal la tendresse de son amie [2]. Le 31 mars au soir il était de nouveau à Hambourg.

1. Kuh. I, 260-263. — 2. Tag. II, 2654.

CHAPITRE IV

L'UNIVERS ET L'INDIVIDU

I

Hebbel a une conception assez nettement arrêtée de l'univers, mais cette conception ne se présente pas sous une forme systématique. A Munich il reconnaît que l'art de penser avec méthode n'est pas un don général, mais un talent qui n'appartient qu'à quelques-uns et dont il a tout au plus le pressentiment. Son esprit veut, dit-il, adopter une marche régulière mais ne procède en réalité que par bonds. Il veut tout définir, analyser et coordonner, mais il ne réussit qu'à déchirer çà et là le voile qui recouvre la vérité; il n'y a chez lui comme chez la plupart des hommes que cette sorte d'instinct par lequel on perçoit rapidement une analogie ou une contradiction, mais qui ne remplace qu'assez imparfaitement la pensée philosophique[1]. En fait la philosophie de Hebbel n'existe qu'à l'état de réflexions et d'aperçus, sans unité rigoureuse; cela lui suffit. Il n'est pas nécessaire, dit-il, que toutes les questions reçoivent une solution; pour les plus importantes on doit demander seulement qu'elles soient soulevées, car ce sont elles qui, au cours des générations, exigent que chaque grand esprit leur paie son tribut[2]. La recherche systématique n'appartient qu'aux philosophes de métier, pour lesquels Hebbel manifeste à diverses reprises son mépris. Ce sont, dit-il, des chiens enragés qui ne regardent ni à droite ni à gauche, et cherchent seulement à happer ce qu'ils trouvent devant eux; la philosophie est une variété supérieure de la pathologie; elle fait perdre à ceux qui s'y consacrent, précisément ce qu'elle prétend leur donner; les théories philosophiques sont les rêves de l'entendement[3].

1. Tag. I, 1348. — 2. Tag. I, 1171. — 3. Tag. I, 723; 1170; 1274; 1145.

II

A Wesselburen et à Hambourg Hebbel se ralliait à une sorte de panthéisme naturaliste; il y reste fidèle à Heidelberg et à Munich, comme le montrent diverses poésies que nous avons citées : *Vor dem Wein*, *Vorfrühling*[1], etc. A travers l'univers circule le fleuve de la vie où plongent tous les êtres, de sorte que chacun participe de tous, est conditionné par tous et qu'on ne sait où l'un finit et où l'autre commence [*das Sein*][2]. En des heures favorisées l'esprit de l'Univers anime le cœur de l'homme, lui révèle l'inconnaissable et fait rayonner devant ses yeux l'image du Tout [*Erleuchtung*][3].

En prose nous retrouvons les mêmes idées ni beaucoup plus précises, ni beaucoup plus coordonnées, ni beaucoup plus originales qu'en vers, de sorte que l'on ne doit pas s'en exagérer l'importance. L'homme est la continuation de l'acte créateur; il est lui-même une création, en état d'éternelle transformation et jamais achevée; grâce à lui le processus universel ne connaît pas de bornes; le monde échappe à l'engourdissement et à la mort. Il est très remarquable, continue Hebbel, que tout ce qui existe dans l'esprit de l'homme sous forme de concept, n'existe qu'à l'état fragmentaire dans la nature et que tout ce qui existe dans la nature à l'état parfait et achevé, ne puisse trouver place parmi les concepts humains. Nous savons ce que c'est que la justice et l'injustice, la vertu et l'innocence, mais non ce que c'est que la vie. Là où il a été donné à notre esprit de connaître, la nature a besoin de notre secours[4]. En relisant son Journal, Hebbel note en marge : C'est là la pensée la plus profonde de tout le Journal. L'homme et la nature se complètent mutuellement, l'un étant la pensée, l'autre l'existence, l'un l'âme, l'autre le corps; l'homme donne un nom et une forme à ce qui n'existe dans la nature qu'à l'état de confusion et éveille peu à peu l'univers à la conscience en l'élevant jusqu'à lui. Le lien entre l'homme et la nature, remarque ailleurs Hebbel, les rapports entre les opérations de notre esprit et les phénomènes extérieurs, sont quelque chose d'étonnant et vont beaucoup plus loin qu'on ne croit; pénétrer autant que possible la nature de ces rapports est le devoir et la plus douce jouissance d'une vie supérieure[5]. L'homme et la nature sont inséparables; c'est d'après les sciences naturelles que l'on peut le mieux juger des progrès de l'humanité; cette dernière se connaît elle-même dans la mesure où elle connaît la nature[6]. En plus de la conscience l'homme a sur la nature l'avantage de la volonté; la nature lui a donné celle-ci pour qu'il continue d'avancer par lui-même au cas où la nature cesserait à moitié chemin de le seconder[7].

1. W. VII, 147; VI, 228. — 2. W. VII, 141. — 3. W. VI, 255. — 4. Tag. I, 1364. — 5. Bw. I, 189. — 6. Tag. I, 1163.

7. Tag. I, 1162 : Cf. Gœthe, *Corresp. avec Zelter*, 31 mars 1831 : « Dem Menschen hat die Natur die kleine Terz verliehen, um das Unnennbare,

Ces passages seraient propres à nous donner une haute idée de la place et du rôle de l'homme dans la nature, mais nous savons que Hebbel est volontiers pessimiste, pour des raisons non pas rationnelles mais sentimentales. De là, dans les poésies, les lettres et le Journal une série de passages où la condition de l'homme est décrite sous les plus noires couleurs. L'homme représente sans doute le point culminant de la nature, mais en tant qu'il incarne l'effort perpétuellement impuissant de la nature pour atteindre Dieu, il est le pont toujours croulant qu'elle essaie de jeter entre elle et la Divinité [1]. En voyant un insecte, attiré par la lumière de la lampe, se cogner en bourdonnant contre la vitre, Hebbel songe que les efforts de l'homme pour atteindre la vérité doivent paraître aussi vains et aussi ridicules à l'Être suprême [2]. Un pêcheur dans une nuit d'orage et dans des parages inconnus, tel est l'homme; il est debout les yeux bandés dans l'ouragan des forces gigantesques déchaînées autour de lui et sent sur ses lèvres le mot qui pourrait le délivrer. C'est un aveugle qui rêve qu'il voit [3]. Pourquoi la nature ne s'est-elle pas contentée de créer des arbres, aux branches chargées de fleurs et d'oiseaux? créer l'homme dépassait ses forces; le résultat c'est qu'il est un chaos, un jeu de hasard; il devient ce que les événements font de lui et, s'il veut leur résister, il rentre dans le néant [4]. On ne peut rendre l'homme responsable que des conséquences immédiates de ses actions; tout le reste repose sur les genoux des dieux; ils font ce qu'il leur plaît et ce qui ne nous plaît pas [5]. Le libre arbitre, la chose en soi, la vie, la nature, notre rapport avec la nature, tout cela se cache dans le même abîme; cette constatation est l'unique résultat de longues méditations [6].

On a, il est vrai, la mélancolique consolation de se demander si un univers que l'homme comprendrait, ne lui serait pas plus insupportable que l'actuel qu'il ne comprend pas. Le mystère est son élément; ses yeux veulent voir quelque chose mais pas tout, il se figure ne voir rien; il ne peut s'accommoder que du clair-obscur [7]. L'homme et l'humanité entière sont entraînés dans un perpétuel devenir; la vie sort incessamment de la mort; il n'y a rien de stable et cette fuite sans fin de tous les phénomènes nous inspire un dégoût profond même de ce qui a une valeur et une beauté, car nous savons qu'il viendra encore une valeur et une beauté supérieures, et ainsi de suite indéfiniment [8]. La douleur est

Sehnsüchtige mit dem innigsten Behagen ausdrücken zu konnen. Der Mensch gehort mit zur Natur und Er ist es der die zartesten Bezüge der samtlichen elementaren Erscheinungen in sich aufzunehmen, zu regeln und zu modificieren weiss. » Il est inutile de montrer en détail combien les idées de Gœthe et en particulier les théories développées dans les *Wahlverwandtschaften* ont influé ici sur Hebbel. Sur le roman de Gœthe, cf. Solger, *Nachgel. Schriften*, I, 180 : « Dieses ganze Buch gründet sich auf die Natur... Hier ist die allegemeine Verwandtschaft der Natur mit sich selbst das Schicksal welches alles hervorbringt. »

I. W. VII, 142 : *Lebensmomente*. — 2. Tag. I, 215. — 3. Tag. I, 283; 1421. — 4. Bw. I, 161-162. — 5. Tag. I, 161; un écho du cours de Mittermaier sur la responsabilité. — 6. Tag. I, 169. — 7. Tag. I, 1339. — 8. Bw. I, 141.

aussi nécessaire à l'homme que le bonheur. C'est la mort d'un être cher qui nous rend dignes de pénétrer dans un monde supérieur et en ce sens on peut dire que la douleur est la plus grande bienfaitrice et même la vraie créatrice de l'homme[1]. Comme la douleur, l'ignorance et l'erreur sont parties intégrantes de l'homme. Hebbel met comme épigraphe en tête d'un nouveau cahier de son Journal : « Nouvelle vie, nouvelles erreurs ». La vie est une amande amère enveloppée sept fois dans du papier doré ; dans sa totalité c'est un ensemble supportable de contradictions[2]. Il est inutile de chercher une philosophie profonde dans ces variations sur un thème connu qui ne sont pas chez Hebbel le produit de la réflexion, mais de la mauvaise humeur. Il prétend pourtant faire de son hypocondrie un *Weltschmerz* ; le docteur qui voudrait le guérir, devrait guérir en même temps le monde[3]. C'est plutôt l'inverse : s'il était guéri, c'est-à-dire si sa situation matérielle était moins incertaine, le monde guérirait en même temps, du moins à ses yeux.

III

D'ailleurs la contre-partie ne se fait jamais attendre. A côté des moments de découragement Hebbel en a d'autres, comme nous l'avons vu, où la conscience de son talent lui inspire confiance. De là, alternant avec le renoncement et la résignation, une affirmation énergique et assurée de son individualité. La plus belle qualité de la vie, dit-il en un endroit, est d'être un combat[4] ; on doit tenir compte seulement en soi-même de la diversité nécessaire entre les conceptions du monde que se font différents individus ; dans ses rapports avec ses semblables il faut combattre pour le triomphe de la sienne, car c'est là un besoin vital et une condition de l'existence[5]. Toute individualité, même la plus médiocre, a une valeur intrinsèque ; avec chaque homme, quel qu'il soit, disparaît de l'univers un secret que lui seul en vertu de sa nature particulière pouvait découvrir et que personne ne découvrira après lui[6]. Les individualités sont impénétrables les unes aux autres ; les hommes sont condamnés entre eux à une solitude infinie[7] ; notre plus proche voisin nous est aussi incompréhensible que Dieu. Hebbel déclare avoir souvent le sentiment que chaque individu se trouve isolé dans l'univers au point que nul ne sait des autres quoi que ce soit ; dans nos amitiés et nos amours nous sommes comme des grains de sable emportés les uns à côté des autres dans le même tourbillon[8].

Chaque individu est même, en tant qu'individu, inconnaissable à lui-même ; il ne connaît le principe de son être que par ses manifestations ; le moi ne se perçoit que par sa rencontre avec le non-moi ;

1. Tag. I, 1429 ; Bw. I, 353. — 2. Tag. I, 1294 ; 1300 ; 1271. — 3. Bw. I, 191. — 4. Bw. I, 397. — 5. Tag. I, 157. — 6. Tag. I, 902. — 7. Bw. I, 151. — 8. Tag. I, 484.

l'homme est quelque chose qui n'apparaît qu'entre deux limites, un fleuve qui n'existe que parce qu'il coule entre deux rives. Nous devrions tenir un compte fidèle des événements de notre vie, de nos paroles et de nos actions, car c'est seulement par les circonstances de notre existence extérieure que nous discernons ce que nous sommes intérieurement [1]. La vie, telle que nous la vivons, reste l'essentiel, la condition et la limite de notre moi [2]. C'est à ce moi, à cet élément sacré qui vit en nous et dont nous savons qu'il n'appartient qu'à nous, qu'il n'est qu'en nous, c'est à lui que nous devons rapporter toutes nos actions. Qu'il soit le centre de notre existence, car c'est la seule partie de nous-mêmes qui soit éternelle et immuable; si nous entretenons en nous cette conviction, nous n'aurons plus de raisons de douter et il ne nous restera plus le temps de désespérer [3]. Nous devons être nous-mêmes; c'est le conseil que Hebbel donne à son ami Rousseau : ne pas se dissoudre dans l'infini, mais au contraire se concentrer en soi-même; la goutte d'eau doit rester goutte d'eau; dans la mer elle se confond avec la mer [4].

Il faut cependant savoir interpréter cette règle. Avec une apparence de paradoxe on peut dire : bien que l'individu n'existe qu'en tant qu'individu, il n'a pas de devoir plus sacré que d'essayer de s'affranchir de lui-même, car c'est seulement par là qu'il arrive à avoir la conscience et le sentiment de lui-même. En ce sens l'individualité n'est pas tant un but qu'un moyen et non pas tant le meilleur moyen que l'unique. Notre individualité, quoique individualité, fait partie d'un tout [5]. La douleur, qui est un des éléments de notre nature, est la soif d'un plaisir que nous pressentons vaguement; elle est la preuve que quelque part jaillit une source à la recherche de laquelle nous devons errer [6]. Cette source est l'infini où nous avons notre origine, dont l'individuation nous a séparés et dont nous conservons l'inconsciente nostalgie. Cet infini est réparti ou fragmenté à travers toute l'humanité, dans chaque individu brille un rayon particulier du soleil éternel [7]. Chaque forme créée pose des limites pour constituer un individu, mais la vie universelle circule à travers les formes et l'immensité se concentre en un globe minuscule [8]. Hebbel aboutit à une sorte de monadologie qu'il ne se soucie pas de développer en détail. L'individualité atteint son plus haut degré lorsqu'elle s'élargit jusqu'à embrasser l'univers, lorsque l'homme a dans son moi particulier le sentiment de l'infini [9]. Nous devons respecter les autres individualités précisément parce que grandit en elles le germe de ce qu'il y a de plus sublime [10]. Notre vie n'est qu'un passage; nous traversons seule-

1. Tag. I, 1320.

2. Tag. I, 1362. L'idée d'un moi, d'un être indépendant et particulier, a aussi en partie son origine dans la perception que nous avons de notre corps; c'est également celui-ci qui, en grande partie, nous donne l'idée d'un lien entre notre individu et l'univers (Tag. I, 760).

3. Bw. I, 142. — 4. W. VII, 141 : *Stammbuchblatt.* — 5. Tag. I, 1510; 491. — 6. W. VII, 155 : *Sprüche*, 1. — 7. Bw. I, 166. — 8. W. VII, 141 : *das Sein.* — 9. W. VI, 255 : *Erleuchtung.* — 10. W. VI, 235 : *Höchstes Gebot.*

ment le temple de la nature, mais d'instinct nous cherchons partout les traces de la réalité suprême et, quoique éphémères, nous buvons à une source éternelle [1]. L'individu porte le monde entier dans sa poitrine; il se confond avec le tout et, en ayant l'idée de Dieu, il devient comme celui-ci la source de l'être [2]. Il serait aisé de trouver encore beaucoup d'autres métaphores pour exprimer une idée dont le principal mérite est de fournir une belle matière à la poésie.

Pratiquement il y a sans doute peu d'individus qui réalisent ce haut idéal : réfracter l'univers sous l'angle de leur individualité. Il y en a cependant : ce sont les génies ou les grands hommes; chacun est une table des matières de l'humanité; ce sont les télescopes par lesquels les époques les plus lointaines correspondent entre elles; les hommes de génie sont les antennes de leur époque [3]. Ce sont eux qui donnent à l'humanité le droit d'espérer pour elle une durée éternelle parce que leur individualité est inépuisable ou parce qu'il semble que ce ne soit pas trop d'une éternité pour l'épuiser. Ils mènent le monde, car la masse ne fait pas de progrès [4]; l'époque où apparaît un génie ne lui est pas toujours favorable, mais si le sort l'a fait naître dans un siècle affaibli et épuisé, son devoir est précisément de le régénérer. Il y a une écriture chimique de l'esprit, d'abord invisible, puis de plus en plus éclatante à travers les siècles; grâce à elle le génie, méconnu durant son existence, trouve enfin un refuge dans *son* époque, dans celle qui aurait été en harmonie avec lui [5]. Dans ses souffrances le génie peut d'ailleurs puiser une orgueilleuse satisfaction : l'aristocratie de l'humanité seule pénètre dans l'enfer de la vie; les autres restent debout devant la fournaise et se chauffent [6]. Hebbel cherche partout ces individualités où apparaît la nature humaine en son plein épanouissement. Il copie divers passages de l'article de Gœthe sur Winckelmann. Il voit que Winckelmann a été un de ces hommes particulièrement doués qui éprouvent le besoin de rechercher dans le monde extérieur ce qui répond à leur nature, pour développer ainsi en tous sens leur personnalité. Les Grecs furent déjà particulièrement habiles dans cet art. Lorsque la saine nature de l'homme agit comme un tout, lorsque l'homme se sent dans le monde comme dans un tout vaste, beau et digne, l'univers, s'il avait conscience de lui-même, pousserait un cri de joie en voyant qu'il est arrivé à son terme et admirerait l'apogée de son être et de son devenir [7]. Ainsi parle Gœthe. La vie de Benvenuto Cellini offre également un magnifique exemple de la floraison d'une individualité. Mais supérieur à Winckelmann et à Cellini est Gœthe, le type de l'artiste, c'est-à-dire la plus haute expression de l'homme de génie.

1. W. VII, 159 ; *Und ist ein blosser Durchgang...* — 2. W. VII, 143 : *Nicht darf der Staub...* — 3. Tag. I, 733; 527; 1233. — 4. Tag. I, 1108; 1206. — 5. Tag. I, 709; 919. — 6. Tag. I, 498. — 7. Tag. I, 650.

IV

L'époque où vit Hebbel est, selon lui, peu favorable au développement d'un grand homme. D'une façon générale chaque époque, par le fait qu'elle poursuit certains intérêts et a quelque chose d'exclusif, n'offre aucune commodité à celui qui veut sauvegarder la liberté de son esprit et de son cœur. Mais il n'y a pas d'époque plus funeste que celle qui condamne le courage et l'énergie parce qu'elle-même croit, à tort ou à raison, n'avoir pas de solides fondements, de sorte qu'elle n'accepte les services que des malades ou des eunuques[1]. Telle est, selon Hebbel, l'époque actuelle. C'est une époque indécise et sans caractère, elle est allée loin dans la voie du progrès, mais pas encore assez loin[2]; elle a tous les défauts des périodes de transition; à certains points de vue même, parce qu'elle n'offre rien de stable, on peut la juger inférieure au passé; elle est la parodie de toutes les époques qui l'ont précédée[3]. Elle est trop réfléchie, trop posée, trop économe de ses forces; sa sagesse est bêtise[4]; l'homme s'est trop replié sur lui-même; il est devenu incapable d'action énergique; à quoi lui sert de méditer sans relâche sur son moi? il y puise tout au plus le pressentiment désespéré de son infinité; son moi lui apparaît comme le plus terrible des fantômes. Il faut inventer quelque chose; tout est trop vieux, hors d'usage; le monde est blasé[5]. Les hommes n'ont même plus la ressource de croire à des erreurs; la vie était belle au moyen âge; sans doute le monde était bien plus éloigné de la vérité que maintenant, mais on avait des convictions fortes quoique erronées; on n'était pas tourmenté par le doute; l'erreur elle-même avait du relief et de la couleur, tandis que la vérité est invisible comme un spectre. Les superstitions les plus terrifiantes étaient une source d'émotions, tandis que maintenant nos âmes sont comme mortes, insensibles à tout. Mais que l'humanité le veuille ou non, il lui faudra encore une fois dresser un veau d'or devant lequel elle se prosternera[6].

En attendant, le monde offre un triste aspect; l'humanité est en état de mort apparente; seules les douleurs auxquelles sont en proie les plus nobles de ses membres, les grands hommes, nous attestent qu'elle se réveillera[7]. « Quel malheur pour moi d'être né dans ce siècle de léthargie! » s'écrie Hebbel[8]. Son mépris pour la masse de ses contemporains n'a pas de bornes. Cette populace intellectuelle rampe comme une armée de limaçons, le long de l'échelle

1. Tag. I, 558. — 2. Tag. I, 683. — 3. Tag. I, 602. — 4. Tag. I, 528 : « Unsere Zeit ist dummklug; andere waren altklug ».

5. Tag. I, 1359. Cf. Solger, *Nachgel. Schriften*, Bd. I, 115, à propos de la traduction de Gœthe : « Benvenuto Cellini ist ein Charakter der so recht die Grösse und Wildheit dieser Zeit darstellen kann. Eine solche Lebensbeschreibung wirft tausend philosophische Systeme über das Fortschreiten des Menschengeschlechtes, von der Plattheit der Zeit erzeugt, zu Boden. »

6. Bw. I, 162. — 7. Bw. I, 171. — 8. Tag. I, 738.

lilliputienne qu'ils appellent la science ; quand ils ont avancé d'un pouce ils croient avoir parcouru un mille ; lorsqu'ils voient l'aigle planer à des hauteurs incommensurables, ils caressent l'échelle et pensent : sans doute nous ne nous sommes pas encore élevés aussi haut, mais nous avons un appui solide ; ce n'est pas l'air qui nous porte et nous avons autre chose au-dessus de nous que des nuages [1]. Comme il est naturel à une pareille époque, l'or est le roi du monde ; on n'a souci que des intérêts matériels et dans ces conditions le succès est une affaire de chance ou le privilège des médiocrités [2]. Peut-être, il est vrai, cette époque n'a-t-elle de valeur que par celle qu'elle prépare. D'énormes intérêts sont actuellement en jeu ; il faut de la prudence, même mesquine ; le manque d'enthousiasme ne fait rien gagner, mais ne laisse rien perdre ; le droit que l'époque ne sait pas conquérir par l'épée, peut-être se l'assure-t-elle par quelque chicane d'avocat. Mais en tout cas le sort de l'individu est peu enviable ; l'époque n'encourage que la médiocrité et de nos jours pour ne pas devenir mauvais il faut peut-être plus d'énergie qu'au temps de Luther pour être un héros [3]. En somme, Hebbel n'a pas perdu l'espoir qu'il avait emporté de Hambourg lorsqu'il écrivait : « Cette époque va décider des dix siècles qui suivront ; ce que les canons n'ont pas fait à Leipzig, les plumes doivent le faire à Paris [4] ».

V

Du monde visible nous passons maintenant au monde invisible. Quelles sont les opinions de Hebbel sur l'au-delà et sur la divinité ? Hebbel croit fermement à une autre vie dont celle-ci n'est que la préparation. L'humanité, dit-il, croirait à l'immortalité même si on lui démontrait l'absurdité de cette croyance. Sans doute il serait possible à la rigueur que toutes nos conjectures sur l'au-delà ne

1. Bw. I, 128-129.

2. Cf. Gœthe, *Corresp. avec Zelter*, 6 juin 1825. « Junge Leute werden viel zu früh aufgeregt und dann im Zeitstrudel fortgerissen. Reichthum und Schnelligkeit ist was die Welt bewundert und wornach jeder strebt. Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche Facilitaten der Communication sind es worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbilden und dadurch in der Mittelmässigkeit zu verharren. Und das ist ja auch das Resultat der Allgemeinheit, dass eine mittlere Cultur gemein werde ; dahin streben die Bibelgesellschaften, die Lancasterische Lehrmethode und was nicht Alles. Eigentlich ist es das Jahrhundert für die fähigen Köpfe, für leicht fassende praktische Menschen, die, mit einer gewissen Gewandtheit ausgestattet, ihre Superiorität über die Menge fühlen, wenn sie gleich selbst nicht zum Hochsten begabt sind. Lass uns so viel als möglich an der Gesinnung halten in der wir herankamen ; wir werden, mit vielleicht noch Wenigen, die Letzten sein einer Epoche die so bald nicht wiederkehrt. »

3. Bw. I, 233-234.

4. Bw. I, 47. Dans ces jugements sur l'époque contemporaine, l'influence de Börne peut jouer son rôle, mais d'une façon générale et lointaine, sans qu'on puisse faire de rapprochements précis. C'étaient des idées courantes dans la jeune génération.

soient que chimères, mais ce serait bien extraordinaire; un être qui aurait d'aussi beaux rêves, mériterait qu'ils se réalisent; il serait même capable par sa croyance de faire que ces rêves deviennent une réalité [1]. Mais nous avons par ailleurs des preuves de l'immortalité: songeons par exemple que l'homme qui renferme en lui la possibilité de tant de transformations, dont l'esprit est susceptible de se modifier de tant de façons diverses, songeons que cet homme est prisonnier de l'époque où il naît et qu'il en est même le produit. Comment serait-il possible qu'un pareil être fût condamné à ne jamais développer qu'une partie infime de ses facultés, comment l'espace et le temps pourraient-ils mettre des bornes aussi étroites à l'activité immense de son esprit [2]? Hebbel est profondément convaincu que notre existence terrestre ne forme qu'un prologue, un essai, après lequel ne subsistent de notre nature que les éléments dignes d'être conservés [3]. Nous considérons généralement nos croyances, nos pressentiments comme la preuve de l'existence d'un monde indépendant de nous et qui échappe encore à nos sens; pour Hebbel, ces croyances, ces pressentiments sont les premiers symptômes du réveil d'un monde qui sommeille en nous [4].

Il n'y a pas de solution de continuité entre notre vie terrestre et celle d'après la mort. Ce que nous appelons la vie est une autre mort [5]; ce que nous appelons la mort est une autre vie. Tels nous avons été, tels nous continuons d'être, nous réalisons seulement plus complètement ce qui était en nous. C'est pourquoi en approfondissant l'existence de ce monde, nous pouvons déjà nous faire une idée de l'autre; c'est le même fleuve de vie qui circule partout et la substance, l'enchaînement des causes ne varie pas. Celui qui ne s'est pas efforcé de comprendre la vie d'ici-bas, ne doit pas espérer pénétrer beaucoup la nature de la seconde vie [6]. Hebbel croit à un monde des esprits dont parfois il lui semble sentir le voisinage. Peut-être ceux que nous appelons des faibles d'esprit ont-ils des vues plus profondes dans ce monde invisible précisément parce qu'ils comprennent moins le nôtre [7]. Dans le rêve nous avons peut-être momentanément accès dans ce monde, quoique le souvenir que nous en conservons après le réveil soit confus et dénaturé. « C'est une chose bizarre que l'âme humaine et le centre de tous ses secrets est le rêve [8]. » Ce que Hebbel trouve de plus extraordinaire dans le rêve, c'est qu'il retransporte l'homme dans des phases de son évolution qu'il a déjà dépassées. Hebbel note fréquemment ses rêves dans son Journal et il est persuadé que quelqu'un qui dresserait un catalogue raisonné des siens en commentant ce qu'il pourrait en expliquer par les événements de sa vie et ses lectures, rendrait un grand service à l'humanité [9].

1. Tag. I, 1337. — 2. Tag. I, 1321. — 3. Tag. I, 622. — 4. Tag. I, 659. Pour la réfutation d'un certain nombre de preuves de l'immortalité de l'âme, cf. W. IX, 60-63. — 5. Tag. I, 476. — 6. Tag. I, 1212. — 7. Tag. I, 691; 694. — 8. Tag. I, 1265.

9. Tag. I, 1039. Hebbel lit à deux reprises de Kerner : *die Seherin von Prevorst*, et de Kluge : *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus*

« La nature, écrit Hebbel à Elise, aspire à atteindre un point culminant et comme l'homme sent qu'il n'est pas ce point culminant, il faut qu'il y ait un être suprême dans lequel l'univers vient se concentrer et d'où procède du même coup l'univers. Cet être est Dieu. Je déduis ce concept de ma propre insuffisance et du cours nécessaire de la nature[1]. » Dieu ne doit donc pas être conçu comme un être opposé à l'homme, comme la force s'oppose à la faiblesse, mais comme un être qui correspond à l'homme quoique à un degré supérieur. Dieu est l'aboutissement suprême de la nature dont l'homme est un aboutissement provisoire; dans l'instinct de création qui anime Dieu ou la nature, il y a peut-être un élément apparenté à notre propre nature[2]. Dans l'idée que l'homme se fait de Dieu il y a sans doute une bonne part d'anthropomorphisme : le manteau de la divinité est fait avec les lambeaux de la robe de chambre de l'homme et des linceuls dont il habille les spectres de sa conscience[3] .. Il y a cependant dans cet instinct un élément de vérité. « Un seul chemin conduit à la divinité : c'est l'homme. Nous participons de l'être éternel par la capacité la plus remarquable, par le talent le plus éminent que possède chacun de nous ; dans la mesure où nous cultivons ce talent et développons cette capacité nous nous rapprochons de notre créateur et entrons en communication avec lui. Toute autre religion n'est que fumée et vaine apparence[4] ». Dieu est donc la perfection suprême de l'homme et les grands hommes, les représentants les plus achevés de l'humanité sont déjà de faibles images de Dieu. « Tirer des conclusions sur la divinité des résultats qu'atteint le génie », note Hebbel en un endroit[5]; il déclare qu'il ne connaît aucune divinité qu'il pourrait adorer si ce n'est l'humanité[6]. Mais encore faut-il prendre l'humanité dans un sens transcendant : la divinité serait l'humanité élevée à une puissance incommensurable. Il y a actuellement, dit Hebbel, une crise de l'idée de divinité ; les vieux concepts traditionnels ne suffisent plus ; on cherche à construire l'idée d'une divinité terrestre, d'une humanité libre et immortelle ici-bas. Cette tentative laisse Hebbel sceptique : on veut rassembler des rayons pour faire un soleil, mais on ne fait pas un soleil de pièces et de morceaux[7].

als Heilmittel [Tag. I, 1174: 369; 370]. Cf. Tag. I, 1165 : « Je suis convaincu qu'on pénétrera la nature du magnétisme animal, et alors commencera la science de la nature », et Solger, *Nachgel. Schriften*, I, 230-238; 255-256. On sait la place que tient le magnétisme chez Hoffmann.

1. Bw. I, 163. — 2. Bw. I, 142. — 3. Tag. I, 1335. — 4. Tag. I, 1211. — 5. Tag. I, 81. — 6. Bw. I, 171.

7. Bw. I, 195. Dans la dissertation d'Emil Rousseau à laquelle Hebbel a certainement activement collaboré, on trouve certaines idées sur l'histoire, sur l'humanité et sur Dieu que l'on peut lui attribuer : p. 4] : « Die Geschichte, wenn sie nicht blosse Cronikenschreiberei genannt werden soll .. hat die Aufgabe das Eigenthümliche der Völkerzustande darzustellen, indem sie dieselben aus möglichst allen ihren Grundbedingungen entwickelt... Die Geschichte der Menschheit ist die Darstellung einer göttlichen Idee, ist die Durchführung einer göttlichen Absicht; diese ist der letzte Zweck der abrollenden Weltbegebenheiten. Der Historiker soll diese göttliche Idee und Absicht erkennen, sie stets im Auge behalten und, die ihm bekannten

VI

L'homme doit s'incliner devant Dieu, mais il ne sera digne de Dieu et de lui-même qu'en cherchant à se passer autant que possible de son créateur. Dieu ne veut pas être une béquille sur laquelle l'homme s'appuie; aussi lui a-t-il donné des jambes. Or le christianisme méconnaît cette vérité fondamentale. Il prêche le péché, l'humilité, la grâce. Tel qu'il le conçoit, le péché est une absurdité [parce que c'est supposer que l'homme peut agir volontairement contre la volonté de Dieu]. l'humilité est le seul péché que pourrait commettre l'homme et la grâce divine serait un péché que commettrait Dieu. Le christianisme est le virus de l'humanité; il est la source de toutes les dissensions, de toute l'inertie [*Schlaffheit*] des derniers siècles; il deviendra de plus en plus funeste. Hebbel hait et abhorre le christianisme; les hommes les plus éminents sont d'avis que le christianisme a apporté peu de bien et beaucoup de maux à l'humanité [1]. Le christianisme tue l'homme [en l'énervant] pour l'empêcher de pécher, comme un paysan stupide tuerait son cheval pour qu'il n'abîme pas ses semailles. Le christianisme était une religion de l'Orient, du pays où les hommes n'ont ni énergie, ni dignité, ni conscience d'eux-mêmes; ce fut un malheur pour le monde comme pour le christianisme lui-même que cette religion ait pénétré en Occident [2].

Hebbel recopie dans son Journal des paragraphes de l'*Erziehung des Menschengeschlechtes* de Lessing [3]. La raison humaine et la révélation divine se complètent; la révélation n'apporte rien à l'homme que sa raison n'eût pu lui révéler, quoique plus lentement, et la raison confirme ensuite la révélation [4]. Dieu a commencé par mettre entre les mains de l'homme un livre élémentaire : l'Ancien Testa-

Ereignisse dadurch belebend, die wahre Geschichte schreiben »; [p. 5-6] : « Wir finden in der Weltgeschichte dass massenhaftes Auftreten... von ihr kurz angedeutet wird, während sie oft bei der Charakterzeichnung eines einzelnen Mannes, bei der Schilderung einer Begebenheit verweilt und sie hat Recht; denn das Thatgenie ist ein Produkt und Exponent seiner Zeit, die Begebenheit ist ein Gottesurtheil. An seiner That entwickelt sich der Mensch und seine That ist es die ihn wieder richtet. So ist es auch mit der Geschichte. In der Geschichte entwickelt sich die Menschheit und die entwickelte Menschheit urtheilt über die Vergangenheit. Die Geschichte ist die Lebensform der Menschheit »; [p. 12] : « Der Gedanke ist das seiner bewusst gewordene Gefühl; die That ist der offenbarte Gedanke; darum können Wort und That zusammenfallen, gleich bedeutend sein. Die Welt ist eine That Gottes, ein Wort Gottes. Und wie Gott nicht bloss mit Gedanken, mit Begriffen, sondern mit Erscheinungen, d. h. mit offenbarten Gedanken zu uns spricht ... u. s. w. ». Cf Solger, *Nachg. Schriften*, II, 293 [parag. 21-22] : « Es ist also darin [in der Durchdringung der Idee mit dem Individuum im Handel] zugleich ein der Zeit unterworfenes Werden und ein ewiges oder bestehendes Wesen der Idee gegenwärtig. Dieses Werden ist das eigentliche Werden schlechthin oder das absolute Werden. Es ist nicht das Werden eines Individuums sondern das der ganzen Gattung. Es ist nicht ein Werden von etwas noch zu etwas, sondern ein solches in welchem sich die Idee oder die Sittlichkeit selbst entfaltet. Dieses Werden heisst *die Geschichte*. »

1. Bw. I, 163-164. — 2. Tag. I, 175; 164. — 3. Tag. I, 561. — 4. Lessing, *Erziehung des Menschengeschlechtes*, parag. 4; 36-37; 55.

ment, où une vérité de la raison était enseignée comme une vérité révélée [il n'y a qu'un Dieu]; puis, lorsque la raison humaine se fut assez fortifiée pour comprendre par elle-même cette doctrine, Dieu donna à l'humanité déjà sortie de la première enfance un manuel plus développé [le Nouveau Testament] où une autre vérité de la raison [l'immortalité de l'âme] était encore enseignée comme une vérité révélée; maintenant, au bout de dix-huit siècles, notre raison peut démontrer ce que notre cœur a d'abord cru; mais il y a encore d'autres vérités dans les Ecritures qui passeront par les mêmes phases; « les livres saints ont plus éclairé la raison humaine que tous les autres, ne serait-ce que par la lumière que la raison humaine a répandue sur eux [1] ». La raison doit expliquer les mystères de la religion; ces mystères sont pour ainsi dire des théorèmes que le maître donne à démontrer à ses élèves. Tel est le progrès de l'humanité; l'homme fera le bien parce que sa raison lui prouve que c'est le bien et non plus parce que la religion lui promet des récompenses dans l'au-delà [2].

A cette religion raisonnable de Lessing [3], Hebbel oppose des preuves de la mesquinerie, du ridicule et de l'absurdité de la dévotion catholique dans ses divers rites, au hasard de ses lectures [4]. Il constate qu'il y a d'ailleurs actuellement une crise du christianisme et que son existence est en jeu [5]. Ce qui l'irrite particulièrement dans le chrétien, c'est cette paresse intellectuelle qui est en même temps un manque d'énergie morale et qui fait que le croyant dort sur ses deux oreilles, pensant posséder la vérité et le mot qui résout toutes les énigmes de l'univers. Ces chrétiens sont en même temps d'un orgueil insupportable [6] : des gens qui dans la vie courante ne voient pas plus loin que le bout de leur nez, prétendent pouvoir découvrir les moindres traces de l'action divine et commentent en la louant la sagesse du créateur. C'est comme si le septième jour, après que Dieu eut créé le monde, tandis que les archanges prosternés admiraient en silence, un maître d'école fût venu offrir de revêtir l'ouvrage divin de son approbation. La religion est le produit de la faiblesse et de la vanité portées au plus haut point et multipliées l'une par l'autre [7].

1. Lessing, *Erziehung des Menschengeschlechtes*, parag. 70-72; 63-65; 43; 53; 58. — 2. *Ibid.* : parag. 76; 79; 85.

3. Cf. tous ses écrits de polémique religieuse, par exemple, *Anti-Gœze, neunter* : « Obschon mein Ungenannter freilich alle geoffenbarte Religion in den Winkel stellt, so ist er doch darum so wenig ein Mann ohne alle Religion dass ich schlechterdings Niemanden weiss bei dem ich von der bloss vernünftigen Religion so wahre, so vollständige, so warme Begriffe gefunden hätte als bei ihm. »

4. Tag. I, 608 et *passim*. — 5. Tag. I, 739.

6. Cf. pour tout ce passage *Nathan der Weise*. Dans Solger, Hebbel trouvait aussi l'alliance de la philosophie et de la religion, mais au détriment de la philosophie. Cf. Solger, *Nachgel. Schriften*, II, 52-53, 169 et suiv., tout le chapitre XII.

7. Bw. I, 192-193. Hebbel révère d'ailleurs la personne du Christ, « le seul homme qui soit devenu grand par la souffrance » [Bw. I, 164-192]. Le *Pater noster* lui paraît admirable [Tag. I, 1334; cf. Bw. I, 177].

VII

Plus encore que de Lessing, Hebbel, dans son opinion sur le christianisme, s'inspire de Gœthe. Il ne pose pas comme le christianisme deux termes : l'homme et Dieu, et un rapport de subordination entre les deux, mais comme Gœthe trois termes : la nature, l'homme et Dieu, et un rapport de continuité et de progression du premier au troisième par le second. Comment à côté de cela subsiste dans l'esprit de Hebbel l'idée d'un dualisme sur la conception duquel la Bible n'a pas été sans influence [Jéhovah et la créature étant devenus l'universel et l'individuel], c'est ce que nous verrons ailleurs. De même nous ne pouvons pas ici aller jusqu'au fond des aperçus de Hebbel sur le monde et la vie. Toute sa philosophie n'existe en effet qu'en vue et en fonction de son esthétique ; l'idée centrale est la théorie de l'homme de génie qu'il identifiera, comme nous le verrons, avec le poète. Hebbel n'embrasse l'univers que du point de vue poétique. Dans ce chapitre nous n'avons donc fait qu'indiquer quelques idées préliminaires. Nous passons maintenant à l'examen de son esthétique en allant du particulier au général, des genres poétiques à la poésie.

CHAPITRE V

NOUVELLES (1836-1839) ET THÉORIE DE LA NOUVELLE

I

C'est dans le domaine de la nouvelle et du roman encore plus que dans celui de la poésie lyrique que s'est déployée l'activité de Hebbel pendant son séjour à Heidelberg et à Munich. Comme poète lyrique il se sentait déjà en ce temps-là sûr de lui-même, mais sur ses nouvelles il a porté en 1857 ce jugement définitif qu'elles ne contenaient que les premiers et timides essais d'un talent qui ne se comprenait pas encore lui-même et qu'elles pouvaient être importantes au point de vue psychologique, mais non au point de vue artistique [1]. Nous en croirons Hebbel et considérerons ses nouvelles surtout comme des documents de son évolution.

A Wesselburen et à Hambourg, Hoffmann avait été son maître; de lui il avait appris « à considérer la vie comme l'unique source de l'œuvre littéraire [2] ». Mais peu à peu il reconnut que Hoffmann pouvait et devait être dépassé, les idées qui forment la base de ses nouvelles n'ont qu'une valeur temporaire et l'intelligence qui sait si bien mettre en relief les détails et donner la vision intense de la réalité, n'assure pas la cohésion, l'unité de l'ensemble à un degré satisfaisant [3]. Ce jugement, que Hebbel ne formule qu'en 1842, se prépare dans son esprit à Munich où nous voyons Hoffmann passer au second plan. Hebbel conserve les qualités qu'il lui doit : la sincérité et la netteté de l'observation, la précision et la simplicité du style, mais il cherche un auteur qui lui apporte une *Weltanschauung* plus profonde et plus appropriée à la tournure de son esprit, un auteur qui favorise aussi le penchant déjà noté chez lui à mettre au premier plan le développement psychologique des caractères et à faire du récit une action dramatique. Cet auteur ce fut Kleist.

1. Bw. VI, 89. — 2. Tag. II, 2425. — 3. Tag. II, 2427

II

Le travail sur *Theodor Körner und Heinrich von Kleist* lu en juillet 1835 au *Wissenschaftlicher Verein* de Hambourg est la première preuve manifeste de l'impression profonde produite sur Hebbel par la lecture de Kleist. Mais en janvier 1845 il se rappelle l'époque « où, encore jeune homme, je plongeai mon regard pour la première fois dans tes doux yeux bleus, ô Kätchen von Heilbronn. La touchante image de ton amour qui sacrifia tout et que le ciel récompensa après de longues et douloureuses épreuves, se grava dans mon âme, pour toujours, à ce que je croyais. Comme une étoile tu as brillé à une sombre époque de ma vie au-dessus de ma tête et ton sourire a répandu dans mon âme ce bonheur que le monde me refusait encore, et après lequel cependant je soupirais déjà avec impatience. J'ai partagé tes douleurs, car il me semblait cheminer derrière le bonheur comme toi derrière le dédaigneux comte de Strahl, et à ton mariage j'étais l'invité le plus joyeux bien qu'aussi le plus silencieux, car j'espérais aussi fermement que toi... que le ciel m'exaucerait enfin. Elles repassent encore devant mes yeux, ces douces journées de printemps et d'été, qui étaient souvent si belles, et qui cependant ne m'apportaient rien si ce n'est un désir plus intense et parfois aussi une confiance plus intense; elles me semblent maintenant des cadres d'or qui n'entourent pas une image mais un espace vide. Tels n'étaient pas alors mes sentiments, je regardais à travers ces cadres la vapeur des crépuscules où planent et dansent les images charmantes que le poète crée parce que la nature ne peut pas les créer immédiatement, et tu fus longtemps le centre de ces images [1]. »

Cette époque de « désir sans bornes et d'indécise faculté poétique » embrasse les dernières années passées à Wesselburen; depuis lors, ajoute-t-il, des années se sont écoulées qui lui ont apporté de sévères présents et montré d'autres visages que ceux qu'il attendait; ces années « grises et sombres » sont celles qu'il vécut à Munich et à Hambourg. Hebbel a éprouvé dès le début pour Kleist une admiration non seulement littéraire mais sentimentale, un attachement, un culte né de l'écho qu'il trouvait aux besoins de son cœur dans les œuvres du poète. D'autre part, dans le mémoire sur Körner et Kleist, le premier programme esthétique de Hebbel, son premier essai pour formuler ses théories sur la poésie lyrique, le drame et la nouvelle, se présentent comme le fruit d'une lecture assidue des œuvres de Kleist. Cet enthousiasme pour Kleist dure environ dix ans; dans cet intervalle le nom de Kleist revient souvent sous sa plume, soit qu'il loue ses nouvelles et ses drames, soit qu'il engage Elise à les lire [2], soit qu'il le nomme à côté de Shakespeare, de Gœthe et de Byron. En 1838 il prépare un travail

1. Tag. III, 3323. — 2. Bw. I, 169.

sur Kleist et, vers la fin de la même année, la ballade *Schön Hedwig* s'inspire de *Kätchen von Heilbronn*[1] comme en 1843 *le Diamant* a pour modèle le *Zerbrochener Krug*; Hebbel ne se lassera jamais de répéter que cette pièce de Kleist est l'unique comédie que possède la littérature allemande[2]. En 1841 il avait célébré Kleist dans un sonnet comme un des plus puissants poètes et le plus malheureux de tous, comme un génie trop sublime pour vivre longtemps sur cette terre[3]. R. M. Werner suppose, d'après diverses notices du Journal, que vers cette époque Hebbel a songé à faire de Kleist le héros d'un de ses futurs ouvrages[4].

C'est vers 1844 qu'il commence à faire des réserves dans ses jugements sur Kleist; il le place maintenant au-dessous de Shakespeare et pendant son séjour à Rome en 1845, après avoir rappelé, dans le passage cité plus haut, combien *Kätchen von Heilbronn* lui était chère, il constate douloureusement qu'il ne trouve plus chez elle la même beauté parfaite qu'autrefois[5]. Ce n'est pas pourtant qu'il perde tout intérêt pour Kleist; en 1847 il engage Bamberg à lui consacrer un article, regrettant de n'avoir pas lui-même consigné par écrit tous les jugements qu'il a portés sur Kleist dans ses entretiens[6]. Il lit les biographies de Bülow en 1849 et de Wilbrandt en 1863[7]. En 1850, dans une étude sur le *Prinz von Homburg*, il reproduisait l'essentiel de son jugement de 1835 et lorsqu'en 1855 il lut dans la préface de l'édition française des *Französische Zustände* la phrase de Heine sur sa parenté intellectuelle avec Kleist, il se sentit flatté et ajouta cette indication importante : « Kleist a eu sur moi une influence directe, sinon sur mes drames, du moins sur mes nouvelles[8] ».

III

Entre Hebbel et Kleist il y a similitude de caractère. Comme Hebbel, Kleist était un Allemand du Nord : d'esprit sérieux, réfléchi, un peu triste, porté par un instinct invincible à s'appesantir sur les choses, à chercher la raison d'être des phénomènes et à philosopher sur le monde : « Déjà dans mon enfance je m'étais persuadé que le perfectionnement est le but de la création; cette pensée devint pour moi peu à peu la source d'une religion qui m'était particulière; la culture de mon esprit me parut le seul but digne d'être poursuivi et la vérité la seule richesse digne d'être possédée[9] ». Il abandonna la carrière militaire parce qu'elle le détournait de ce but, de même que Hebbel renonça à son poste de secrétaire à Wesselburen. Kleist écrivait alors qu'il voulait se préparer

1. Bw. I, 342; 360. — 2. Bw. II, 209. — 3. W. VII, 180 : *Kleist*. — 4. Tag. II, 2247, note. — 5. Tag. II, 3225; III, 3323. — 6. Bw. IV, 33. — 7. Tag. III, 4487; Bw. VII, 397. — 8. W. XI, 323; Bw. V, 220. — 9. Pour cette citation de Kleist et les suivantes, cf. la préface de Tieck à son édition de Kleist de 1821 que Hebbel a lue.

non pas à exercer une profession mais à vivre; de même Hebbel; tous deux voulaient consacrer tous leurs efforts au développement de leur esprit, à l'étude de ce qui pouvait leur servir à pénétrer l'énigme de l'univers. A l'Université Kleist se trouva, comme Hebbel, au milieu d'étudiants plus jeunes, auxquels il était supérieur par la maturité de son esprit et la largeur de ses aperçus en même temps qu'inférieur par ses connaissances positives. Les autodidactes, remarque Tieck à ce propos [et l'on peut en dire autant de Hebbel], ont tantôt une trop haute idée de ce qu'ils apprennent trop vite et avec trop d'ardeur et tantôt ils se désespèrent de constater encore dans leur savoir tant de lacunes; leur âme est rarement en repos. La manie pédagogique, commune à tous les autodidactes et que nous connaissons chez Hebbel, se retrouve aussi chez Kleist qui jouait volontiers vis-à-vis de son entourage, surtout de son entourage féminin, le rôle de maître d'école.

Lorsque la philosophie de Kant lui révèle que l'homme est éternellement condamné à se contenter des apparences, du fugitif et du phénoménal, le désespoir s'empare de Kleist; « mon unique but, mon but le plus élevé a disparu et je n'en ai plus aucun ». De même Hebbel déclare souvent que l'art est pour ainsi dire la seule bouée de sauvetage qui le soutient sur l'eau. Plus tard Kleist arriva à la même conclusion que Hebbel : c'est l'art et non pas la philosophie qui introduit l'homme dans le monde du supra-sensible; il se consacra alors à la littérature avec la même énergie farouche qu'autrefois à la recherche abstraite de la vérité, disant « qu'il écrivait parce qu'il ne pouvait pas s'en empêcher »; de même que Hebbel déclarait qu'il était un homme mort s'il ne pouvait donner libre cours à son talent poétique; l'art était pour tous deux une nécessité vitale autant qu'un dur labeur; Kleist corrigeait et recorrigeait ses œuvres et Arnim lui rend cette justice que peu d'écrivains travaillaient aussi consciencieusement que lui. Cependant il ne parvint pas jusqu'aux sommets élevés d'où, pour l'œil de l'artiste, le spectacle changeant et contradictoire de l'univers se fond en une harmonie supérieure, tandis que la paix se fait dans l'âme de l'homme. Il douta de lui-même : « C'est l'enfer qui m'a donné mon demi-talent; le ciel donne à l'homme un talent complet ou aucun ». Les circonstances aidant, il était inévitablement acculé au suicide.

Le suicide, Hebbel y songea souvent à Munich, et même plus tard, à Hambourg et à Paris. A la fin de 1843, dans un moment de détresse extrême, il se rappelait encore comment Kleist avait fini et comment finissent souvent les poètes méconnus[1]. A Munich, lorsqu'il n'est pas encore sûr de son talent [toutes ses souffrances, dit-il, ont leur origine dans cette incertitude bien plus que dans sa misère matérielle], ses plaintes sont presque littéralement celles de Kleist : « La nature ne devrait pas susciter de poète qui ne serait pas un Gœthe; voilà ce qu'il y a de diabolique ». « Les grands talents viennent de Dieu; les médiocres du diable. » Lui-même

1. Tag. II, 2934.

écrivait après avoir lu la biographie de Kleist par Wilbrandt : « C'est un excellent livre qui devait produire sur moi une impression d'autant plus profonde que j'y trouve des passages inspirés par le désespoir le plus complet, comme j'en écrivais du plus profond de mon âme presque dans les mêmes termes, dans mes Lettres et dans mon Journal; mais heureusement il y a de cela vingt ans[1] ». « L'histoire de la jeunesse de ceux qu'un penchant intérieur et l'enthousiame attirent vers les sciences et principalement des artistes et des poètes, remarque Tieck à propos de Kleist, est souvent presque la même parce que tous ont plus ou moins à triompher de cette mélancolie qu'excitent les contradictions du cours habituel du monde et l'ignorance où ils sont de leur propre individu. En général le destin veille à ce qu'une noble frivolité guide le voyageur au milieu des écueils en le consolant.... ou bien le sublime aspect de la nature, ou la religion, ou la philosophie apaisent le cœur, et il est donné à l'artiste de vivre tout entier et de toute son âme pour son art, de sorte qu'il puise en lui-même les moyens de comprendre le monde et ses phénomènes cependant que la vie et ses événements rafraîchissent son cœur en lui présentant des formes toujours nouvelles. »

Mais Kleist n'eut pas ce bonheur, ajoute Tieck : « A son caractère sombre la poésie n'apporta que par instants le calme et jamais la guérison: le malheureux poète ne pouvait pas vivre pour elle et trouver en elle le repos; le présent rejetait la poésie dans l'ombre et elle ne put égayer pour lui le monde extérieur de son doux éclat. » Kleist s'est suicidé; Hebbel ne s'est pas suicidé; peut-être y serait-il arrivé si enfin à Vienne la fortune ne lui avait souri; et peut-être Kleist serait-il mort d'une mort naturelle s'il avait vu l'affranchissement de sa patrie et le commencement de sa popularité. Mais les circonstances extérieures ne sont pas déterminantes; c'est en eux-mêmes que les deux poètes portaient leur destin et toute la question était de savoir s'ils triompheraient ou non du démon intérieur. Dès le début Hebbel avait plus de chances d'y parvenir que Kleist parce qu'il n'y avait pas dans sa nature un élément morbide, une surexcitation inquiétante. Hebbel fut effrayé de lire dans Wilbrandt que Kleist avait voulu arracher le laurier du front de Gœthe : « Je ne suis jamais tombé assez bas pour prétendre m'élever si haut[2] ». Il lui fut plus facile de se satisfaire lui-même parce que son ambition n'était pas une folie démesurée. Ce fut finalement ce qui le sauva : « La destinée humaine, écrit-il en 1847, au moment où il pouvait considérer la victoire comme gagnée, la destinée humaine dépend de hasards affreux auxquels peu d'entre nous peuvent échapper. La seule consolation est de sentir augmenter notre valeur morale par un loyal combat. L'artiste doit se contenter de cette consolation. Car dans ce cas la stupidité du monde ne le réduirait pas au désespoir lorsqu'il remarque combien il réussit peu à émouvoir l'âme de la foule et combien de fois

1. Bw. I, 213; Tag. I, 1276; Bw. VII, 397. — 2. Bw. VII, 397.

celle-ci prend la montre qu'il lui tend afin de lui apprendre l'heure qu'il est, pour une boule avec laquelle elle joue. Kleist ne dépassa pas ce point de vue et se tua. Mais il faut aller plus loin et reconnaître que la véritable récompense consiste dans notre développement lui-même; il faut comprendre que l'action qui n'est pas appréciée, l'œuvre d'art qui tombe à l'eau, ont amolli, élevé et élargi l'âme de leur auteur. Depuis que je suis arrivé à ce degré de compréhension, rien ne peut plus me troubler[1]. » A peu près vers la même époque, Julian Schmidt, dans un article des *Grenzboten*, lui prédisait le sort de Kleist, la folie finale : « Non, répond Hebbel, je sais cela mieux que lui. Cela n'arrivera jamais, jamais.... Un pareil jugement n'est pas sans fondement, car le critique a vu jusqu'à un certain point comment crée l'esprit du poète, mais il se trompe en ne tenant pas compte de la puissance libératrice qui réside aussi bien subjectivement qu'objectivement dans l'acte de la création poétique. Je l'ai souvent dit et ne changerai jamais d'avis : la représentation poétique supprime ce qu'il faut représenter d'abord dans l'âme du poète lui-même, qui triomphe ainsi de ce qui jusque-là l'embarrassait, et ensuite chez le lecteur lui-même qui jouit de l'œuvre[2]. »

IV

Dans son mémoire sur Körner et Kleist, Hebbel avait assigné comme but à l'art la représentation de la vie, en ajoutant aussitôt qu'il ne s'agissait pas d'une reproduction servile de la réalité, mais d'une transcription des événements telle que l'on vît d'une part leurs causes et d'autre part leurs effets[3]. De ce point de vue le rôle de la nouvelle est de montrer l'action de la vie intérieure sur la vie extérieure, la façon dont un caractère se révèle par ses actes, dont un homme déploie son individualité contre son milieu[4]. Il faut louer Kleist d'avoir montré dans *Michel Kohlhaas* les terribles profondeurs de la réalité, car dans cette nouvelle où le vol de deux chevaux finit par ébranler toute l'organisation sociale de l'époque, les événements depuis leur infime commencement jusqu'à leurs conséquences immenses s'enchaînent avec une rigoureuse nécessité. Gœthe a tort de prétendre que cette histoire est un cas trop singulier pour mériter d'être mis en relief. Les prédécesseurs de Kleist dans la nouvelle choisissaient, il est vrai, des sujets bizarres pour leur bizarrerie même, sans songer à montrer comment ces anomalies dans

1. Bw. IV, 68.

2. Tag. III, 4222. Il y a encore d'autres traits communs: nous avons déjà souvent parlé du caractère autoritaire de Hebbel; de même Kleist exigeait de son entourage, surtout des femmes, une aveugle subordination à ses caprices. L'égoïsme qu'E. Schmidt signale comme un trait dominant du caractère de Kleist *Charakteristiken*, I, 350 n'est pas moins développé chez Hebbel.

3. W. IX, 34. — 4. W. IX, 35.

le cours des choses résultaient elles-mêmes de l'action des lois universelles[1]. Mais Kleist a le droit de relever tout ce qu'il y a d'exceptionnel dans le cours de l'univers, car il montre que ces exceptions ont leur origine dans la nature humaine aussi bien que les faits quotidiens[2]. Dans la comédie [qui n'est pour Hebbel qu'une nouvelle dialoguée] une figure n'est véritablement comique que si nous voyons comment ce personnage, au premier abord baroque, trouve cependant sa place dans l'ensemble de l'univers[3]; c'est à la même force cosmique, à l'action des mêmes lois éternelles que le juge Adam et le prince de Hombourg doivent leur origine[4] et les faits extraordinaires que narre la nouvelle sont aussi rationnels que les plus quotidiens. C'est pour cela qu'il doit y avoir dans la nouvelle comme dans toute œuvre d'art [par exemple une poésie lyrique] quelque chose d'inachevé, de mystérieux, d'infini, car la nouvelle peut seulement nous présenter un fragment de l'univers en nous indiquant par quels liens ce groupe d'événements tient au grand tout; ainsi dans le passé comme dans l'avenir, dans les causes comme dans les effets, nous voyons s'ouvrir des perspectives infinies. C'est l'impression que nous laissent les nouvelles de Kleist[5].

Mais une œuvre d'art ne doit pas avoir seulement les mérites d'un traité de philosophie sur la vie et le monde. Dans la *Wally* de Gutzkow, disait Hebbel, chaque page renferme un événement intellectuel, et l'esprit de la vérité remplit le livre de son souffle. Cependant la forme est déplorable et de là vient le reproche d'immoralité généralement fait au roman, car il n'y a qu'un puissant génie qui puisse traiter une idée scabreuse de façon à la revêtir d'une forme artistique et à lui donner ainsi la vie et la force d'imposer des lois à la vie; traitée par un auteur qui n'aura que de l'intelligence, la thèse paraîtra fausse et exagérée. De même le *Blasedow* a pour base une idée intéressante et l'exécution, quoique défectueuse dans la troisième partie, laisse cependant espérer que Gutzkow produira des œuvres supérieures à ce point de vue à la *Wally* et à ses nouvelles[6].

Dans la nouvelle comme dans le roman tout doit être vie et action; il n'y a pas de place pour la théorie et le raisonnement, de même que dans la poésie lyrique le sentiment ne souffre pas à côté de lui la réflexion. Les nouvelles de Tieck commentent la nature au lieu de l'exposer; elles sont didactiques, ce qui est contraire à l'essence de la nouvelle qui doit nous présenter la réalité telle quelle, avec la contradiction qui lui est inhérente, et ne pas supprimer cette contradiction en la résolvant par une théorie comme le fait le genre didactique[7]. Kleist a évité cet écueil : une vie intense anime ses œuvres[8]. Cette vie ne s'éparpille pas; elle se concentre : « Autant que l'on peut avoir un modèle, Kleist est le mien; dans une seule situation

1. W. IX, 58. — 2. Tag. I, 720. — 3. W. IX, 57. — 4. Bw. I, 215. — 5. Tag. I, 1057. — 6. Tag. I, 1673; 1865; cf. Bw. I, 336; 379. — 7. Tag. I, 1057. — 8. Tag. I, 1536 : « Kleists Arbeiten starren vor Leben ».

chez lui il y a plus de vie que dans trois tomes de nos modernes fabricants de romans. Il décrit toujours en même temps le moral et le matériel l'un par l'autre et c'est la seule bonne voie[1]. » Les sentiments des personnages ne sont pas exposés didactiquement, par l'auteur lui-même; ils se révèlent par les actions de ces personnages et l'art de Kleist est de trouver pour chaque nuance, chaque fluctuation de sentiment, l'action ou le geste caractéristiques[2]. L'essentiel dans la nouvelle est l'intensité de la vie.

A côté de Kleist Hebbel range Gœthe, dont les romans n'ont pas leurs pareils en Allemagne, si l'on excepte ceux de Jean Paul[3]. Les *Wahlverwandtschaften* sont exactement l'inverse de *Wally* en ce sens que l'on peut à peine se défendre d'adhérer à l'idée tellement on se laisse séduire par la perfection de la forme. Dans ce roman Gœthe remplit comme Kleist dans ses nouvelles l'idéal du romancier qui est de décrire les événements psychologiques et les révolutions intellectuelles d'une façon immédiate, sans analyse et sans bavardage, par ce que l'homme fait et par ce qu'il subit[4]. Les romans de Walter Scott, au contraire, n'ont sans doute rien de didactique; tout y est action, réalité, tableau varié et changeant de la vie, mais ils restent à la surface; ils ne transcrivent que les détails qui sautent aux yeux sans saisir et montrer l'unité profonde; ils nous offrent les résultats du développement d'un caractère, jamais le développement lui-même; les personnages sont photographiés pour ainsi dire dans une série d'attitudes, mais nous ne les voyons jamais se mouvoir réellement. D'ailleurs ces personnages seraient embarrassés de se modifier intérieurement, car ce ne sont pas de véritables caractères mais des ombres, de simples noms; « ils restent ce qu'ils sont: le bonheur ou le malheur n'influent pas sur le germe de leur être », « ce sont des planches historiques coloriées » comme les héros de Schiller[5]. Cette reproduction du devenir psychologique, « qui est la marque du génie », semble le privilège de Kleist et de Gœthe. Laube, dans ses *Reisenovellen*, n'offre que des caractères généraux; le hasard ou l'auteur les promènent à travers toutes sortes d'aventures, mais nous ne prévoyons jamais de quelle façon ils vont agir parce qu'à vrai dire ils n'existent pas; ils sont purement schématiques. L'auteur avait choisi un heureux sujet, mais la forme est restée rebelle[6] et la forme est tout.

Sur les nouvelles de Tieck l'opinion de Hebbel varie. Il semble avoir toujours beaucoup goûté les *Marchen* de Tieck et en général les productions de sa jeunesse[7]. Parmi les nouvelles de la seconde manière, il lit avec plaisir *des Lebens Ueberfluss* paru dans l'*Urania* de 1839 et *Dichterleben* dans lequel il loue particulièrement les

1. Bw. I, 203. — 2. Tag. I, 719. — 3. Bw. I, 152. — 4. Tag. I, 867, 1522.
5. Tag. I, 1522; 1600; 1034. Hebbel ne partage pas l'admiration de Gœthe pour W. Scott [cf. *Entr. avec Eck.*, 3 oct. 1828; 9 oct. 1828; 8 mars, 9 mars, 11 mars 1831]. Biedermann, *Gœthegespräche*, Bd. VI, 331-34; 341-43. Bd. VIII, 41, 43; 47. Le jugement de Hebbel est à peu près celui de Solger, *Nachg. Schriften*, I, 714-717.
6. Tag. I, 960. — 7. Bw. IV, 295.

situations et aussi, semble-t-il, les caractères [1]. Mais dans *Pietro von Abano*, qu'il lut à Munich, la fantasmagorie, toute de surface, sans aucun sens caché et profond, le rebuta, et *der Aufruhr in den Cevennen* lui paraissait une preuve particulièrement remarquable de la faiblesse de la motivation psychologique dans Tieck [2]. D'une façon générale il était peu satisfait des nouvelles écrites par Tieck dans sa vieillesse. Il leur reprochait une composition trop lâche, trop diffuse, un dilettantisme trop accentué; on voyait, disait-il, que le poète n'avait pas pris, avant d'écrire, la précaution de se recueillir. Il caractérise une fois ses propres nouvelles comme des productions courtes et concises où l'intérêt se concentre sur les caractères et les situations, « car je n'ai jamais approuvé le genre hybride, intermédiaire entre le roman et la nouvelle, dans lequel Tieck s'est complu dans sa vieillesse ». Et il renvoie à une épigramme de 1843 : « Dans la nouvelle je ne puis pas arriver à l'admirer; en voulant élargir cette forme charmante, tu l'as détruite [3] ».

V

Dans la nouvelle à la fois psychologique et dramatique de Kleist, tout est sacrifié à l'étude d'un caractère saisi en cours de développement et autour duquel l'action se concentre; les autres personnages n'apparaissent qu'en fonction de ce héros et du milieu nous ne savons et ne voyons que ce que celui-ci en voit et en sait. L'auteur s'efface complètement; pas de réflexions, pas de descriptions, une objectivité aussi complète que dans le drame et, comme dans le drame, un rigoureux enchaînement des événements et des actes. Les dispositions intimes des personnages nous sont connues par leurs paroles et leurs actions, non par des analyses qui signifieraient une intervention de l'auteur. Il s'agit de trouver les mots et les gestes qui, avec la plus grande brièveté possible, nous révèlent le plus possible du caractère, de sorte que la réalité artistique produise, par la concentration de la réalité vécue, l'impression d'une vérité encore plus saisissante, encore plus profonde. C'est décrire, selon le mot de Hebbel, l'intérieur par l'extérieur et mettre en relief le général dans le particulier.

On trouverait un certain nombre de ces qualités dans le *Zitterlein* que Hebbel écrivit à l'époque même où il lisait ou relisait Kleist pour préparer son mémoire sur Körner et Kleist. Mais nous avons signalé aussi dans cette nouvelle l'influence de Contessa et même de Hoffmann. La prédilection de Hebbel pour le dialogue est ici aussi marquée que celle de Kleist pour le style indirect; Kleist résume-

1. Tag. I, 1498; Bw. I, 379; Tag. I, 1341; cf. beaucoup plus tard, il est vrai, W. XII, 24 : die herrlichen Charaktere des Marlow und des Robert Green im *Dichterleben*. — 2. Tag. III, 3876; Bw. V, 193. — 3. Bw. V, 304; 253; W. VII, 227 : *Tieck*.

rait souvent en quelques phrases ce qui forme chez Hebbel la matière de tout un entretien. Sans être diffus, Hebbel n'est pas concis; il ne sait pas encore trouver le détail caractéristique; de sa prédilection antérieure pour un style surchargé d'images et d'ornements, il a gardé quelques comparaisons, d'ailleurs assez peu nombreuses. Le procédé qui consiste à intercaler au milieu du récit, comme dans la *Rünberbraut*, un chapitre sur le passé et le caractère de Zitterlein n'est pas dans la manière de Kleist.

Herr Haidvogel porte bien plus nettement la marque de l'influence de Kleist; malheureusement nous ne possédons pas la version primitive, celle de Hambourg. La forme compacte du récit, le dialogue pressé, serré où l'un des personnages interrompt fréquemment l'autre pour terminer d'une façon inattendue la phrase commencée, l'accumulation des traits propres à faire ressortir un caractère, tout cela rappelle Kleist de très près. Haidvogel raconte comment le docteur le raillait en tirant de sa poche, du plus loin qu'il l'apercevait, de magnifiques mouchoirs des Indes; sa femme, qui apprend une triste nouvelle, laisse retomber la main qu'elle avait posée sur la tête d'un de ses enfants; Haidvogel, pour écouter une conversation sans en avoir l'air, rattache les cordons de ses souliers et, pour vérifier s'il lui est vraiment échu un riche héritage, laisse tomber son bâton que l'un des interlocuteurs s'empresse de ramasser; à l'auberge où la nouvelle s'est déjà répandue, ses anciens amis lui font de loin des signes de tête, soulèvent leur chapeau et boivent à sa santé dès qu'ils espèrent être vus de lui. Haidvogel destinait ses derniers groschen à l'achat d'une boîte de cirage, trait digne de sa vanité; dans son étonnement il oublie d'achever de mettre son veston dont il a déjà enfilé une manche et le vêtement pend le long de son corps comme sur un épouvantail à moineaux. Quand il va rôder dans les rues désertes pour voler quelques morceaux de bois, il abandonne son air hautain qu'il reprend dès qu'il renonce à son projet, et il ne doute pas que son oncle ne soit mort lorsqu'il voit devant lui le domestique le dos courbé et les jambes flageolantes.

Tout à fait selon l'esprit de Kleist, une âpre ironie souligne les contradictions de la vie : le docteur a commandé, pour attirer la clientèle, une plaque avec des lettres étincelantes; on la fixe à sa porte au moment où il rend le dernier soupir. Haidvogel s'obstine à attirer l'attention du bouvier sur l'argent qu'il a trouvé jusqu'au moment où l'autre reconnaît ses thalers et le force à les lui rendre. De même pour avoir trop vite annoncé son intention de recommencer à mener une joyeuse vie, il voit sa femme lui déclarer qu'elle se réserve l'administration de toute la fortune. Le destin ballotte Haidvogel : en l'espace de quelques heures il se voit sans le sou, puis avec cent thalers en poche, puis il les perd, puis il fait un riche héritage et il apprend enfin qu'il n'en jouira guère. La mort frappe soudain ceux qui étaient pleins de vie et d'espérance; les événements imprévus se succèdent, bouleversant les rapports des individus entre eux; un oncle meurt au moment de déshériter son neveu auquel revient immédiatement sa fortune, et c'est le

domestique qui a rossé et jeté à la porte ce neveu quelques heures auparavant qui doit venir annoncer la nouvelle à son nouveau maître. Le monde apparaît comme bizarre et incohérent au moins pour l'intelligence humaine; une puissance supérieure semble se jouer de nous; c'est une triste et faible chose que l'homme.

VI

A Heidelberg, Hebbel acheva, le 8 juin 1836, une nouvelle : *Anna*, à propos de laquelle il remarque dans son Journal que pour la première fois son talent, qui se déverse dramatiquement et épiquement dans ses nouvelles, lui a inspiré du respect. En décembre 1838, ayant envoyé plusieurs nouvelles à Tieck, il déclare qu'*Anna* est la plus achevée de toutes et mérite le plus d'attirer l'attention de Tieck. Cependant *Anna* ne fut accueillie et publiée ni par le libraire Engelmann, ni par Tieck, ni par Gutzkow et ne parut qu'en 1847 dans le *Salon*, une revue publiée à Vienne par S. Engländer. Hebbel, en mentionnant ce fait, appelle *Anna* un premier essai qui, à ce qu'il lui semble, caractérise déjà son auteur [1]. Peut-être parce qu'il n'a suivi nulle part de plus près les traces de Kleist.

Anna est une jeune servante du baron d'Eichenthal que celui-ci punit pour une cause futile, pour une soupière cassée, en réalité parce qu'elle ne s'est pas montrée complaisante à ses désirs; il lui défend d'aller à la kermesse du village et la condamne à filer le chanvre toute l'après-midi du dimanche. Consciente de l'injustice commise, frappée par son maître, raillée par une autre servante, elle n'a qu'un moment de révolte. Pendant le repas, elle fixe son assiette et ne répond pas un mot aux ironies et aux méchancetés des autres domestiques. Impassible en apparence, mais en réalité accablée de chagrin, elle va filer le chanvre dans la chambre solitaire et, si parfois elle ne peut s'empêcher de tomber dans une sombre méditation, elle reprend ensuite son travail avec une activité fébrile et presque inquiétante; elle ne prend même pas le temps de boire son café ou d'arranger sa chevelure en désordre. Vers le soir son ami, un valet de chambre du voisinage, échauffé par le vin et furieux de la voir ainsi traitée, veut lui persuader de se rendre à la fête malgré la défense de son maître. Elle refuse, ne voulant pas désobéir à un ordre même injuste; il se fâche et s'en va; elle veut le retenir, mais elle renverse la lumière et le chanvre prend feu. Elle essaie de l'éteindre, mais en entendant la voix de son ami qui s'éloigne en chantant, elle abandonne tout et s'enfuit dans la prairie voisine où elle reste étendue, le visage dans l'herbe humide, jusqu'au moment où elle entend le tocsin et voit le château et les premières maisons du village en feu. Elle revient à demi folle, pleurant, criant, riant, se frappant la poitrine, accomplissant les actes

1. Tag. I, 178; Bw. I, 367; 83; 402; IV, 35.

d'héroïsme les plus insensés; on la voit enfin à genoux sur le toit d'une maison en flammes, les mains levées vers le ciel. Au pasteur, qui l'exhorte à descendre, elle ne répond qu'en lui tirant la langue et en faisant un geste de la plus profonde horreur; lorsque son ami veut la sauver, elle s'écrie : « Laisse, laisse! c'est moi qui suis coupable,... » et se jette dans les flammes. Lorsque, le lendemain, le baron apprit ce qui s'était passé, il fit jeter à la voirie ce qu'on retrouva de son corps dans les décombres.

Hebbel s'est efforcé de nous rendre sensible dans les plus petits détails tout ce qui se passe dans l'âme d'Anna au cours de cette funeste journée, d'exposer comment dans une âme énergique, également soucieuse de ses devoirs et sensible à l'injustice et à la méchanceté, le conflit devient toujours plus aigu entre l'obéissance et la révolte; nous sentons que nous marchons fatalement vers une issue tragique. Le point culminant est l'instant où Anna se croit abandonnée par celui qui était son dernier appui. Le destin est vraiment trop cruel; ne voyant partout qu'injustice, elle renonce à essayer de réaliser plus longtemps le bien dans son étroite sphère; elle veut rendre le mal pour le mal et laisser le feu consumer le château. Mais lorsqu'elle voit l'incendie gagner le village et le fléau atteindre des innocents, elle fait l'impossible pour limiter les conséquences de son acte et cherche dans les flammes l'expiation. Jusqu'à quel point est-elle coupable? cependant elle meurt et n'aura même pas une sépulture honorable. Le baron, cause première de cette suite de malheurs, quoique durement éprouvé, reste le maître et continuera à se montrer aussi tyrannique et aussi injuste que par le passé. Les habitations des paysans qui n'en peuvent mais, sont réduites en cendres. De cette série tragique d'horreurs, nous conservons seulement une impression de trouble et de confusion et la conviction que le monde est mal fait. De même que dans les nouvelles de Kleist [*die Verlobung in St-Domingo*, *die Marquise von O...*, *das Erdbeben in Chili*], nous voyons des innocents périr ou souffrir cruellement, de même nous n'apercevons dans *Anna* que de faibles traces d'une justice immanente. Bien plus visible est l'action d'un destin capricieux et cruel.

Comme dans Kleist, l'impression tragique est portée au plus haut point par la brièveté de la narration, la suppression de tout détail inutile et l'objectivité du récit. Hebbel s'efforce de n'être que le narrateur impartial et impassible par la bouche duquel parle le destin. Cette objectivité plus rigoureuse même que celle de Kleist, auquel échappe parfois une épithète ou une incidente, a été blâmée par Julian Schmidt. Il reproche à Hebbel d'avoir, par réaction contre ses prédécesseurs, affecté une froideur raffinée « qui produit une impression aussi factice que les vaines déclamations de la sensibilité ». Hebbel, après avoir raconté que le baron fit jeter les restes d'Anna à la voirie, termine par les simples mots : *Dies geschah.* « On ne saurait croire, dit Julian Schmidt, quelle coquetterie se cache dans ce : *Dies geschah* », et il y voit toute une polémique contre les adeptes de la sentimentalité. Il se plaignait que l'action

fût « chargée », forcée, arbitrairement disposée de façon à produire le maximum d'effet; il y trouvait une accumulation exagérée d'horreurs qui finissent par ne plus produire d'impression sur les nerfs du lecteur; il regrettait enfin la disproportion entre le sujet lui-même [les mauvais traitements subis par les domestiques] et les moyens employés [l'incendie et tout ce qui s'ensuit]. Il n'y a pas, disait-il, de nécessité intérieure qui relie ces deux séries d'événements; nous voyons seulement le hasard à l'œuvre; si Anna avait eu un seau d'eau sous la main, tout le tragique disparaissait. Donc il n'avait pas de raison d'être et, inversement, il n'y avait pas de raison pour ne pas inventer encore d'autres horreurs. Dans toute l'action se révèle seulement « le pragmatisme du hasard [1] ».

A cette critique, Hebbel répondit que l'artiste n'est responsable que de la forme, non du fond, car c'est la forme, non le fond, qui constitue l'œuvre d'art. Étant donné que la nouvelle est, selon la définition du genre, le récit d'un fait extraordinaire et saisissant, on ne peut pas reprocher à l'auteur d'avoir pris un sujet horrible, mais examiner seulement s'il l'a raconté d'une façon extraordinaire et saisissante. On ne peut blâmer l'auteur que s'il a introduit des traits horribles qui allongent inutilement le récit, jusqu'à lasser le lecteur. Comme toute œuvre d'art, chaque nouvelle forme un tout où l'emploi, la nature, la disposition et l'importance respective des parties sont subordonnés au but à atteindre qui est ici le récit d'un événement singulier. Ce but, Hebbel croit l'avoir atteint en recherchant une rigoureuse concentration, en mettant en relief certains détails importants, en éliminant toutes les inutilités, entre autres les réflexions de l'auteur. Ceci posé, le hasard a sa place dans la nouvelle, et cette place est même la principale puisque l'intérêt de la nouvelle est dans les combinaisons extraordinaires qui résultent de l'action du hasard. Julian Schmidt a le tort de confondre le genre dramatique et le genre épique; le drame est la description de l'évolution d'un caractère et cette évolution doit être gouvernée par une rigoureuse nécessité; la marche du drame est rectiligne. La nouvelle, au contraire, décrit non ce qui doit être, mais ce qui peut être; elle a à choisir à chaque instant entre une foule d'éventualités et doit préférer celles qui répondent le mieux au but qu'elle poursuit. C'est sans doute un hasard qu'Anna renverse la chandelle dans le chanvre, mais on ne peut blâmer l'artiste d'avoir choisi l'incident qui lui permettra de montrer d'une façon saisissante un aspect de la vie et de jeter ainsi une vive lumière sur ce qu'il y a de fortuit, de déplorable et de tragique dans le cours de l'univers [2].

1. *Grenzboten*, 1850, IV, p. 721 et suiv.

2. W. XI, 387 et suiv. Il faut remarquer que cette réponse à J. Schmidt est de 1851. A cette époque Hebbel avait depuis longtemps une nette conscience de la distinction du tragique et de l'épique. Mais en 1836 il ne sépare pas encore les deux termes, au contraire, il les accole; de son talent dans *Anna* il dit qu'il est « episch-dramatisch » [Tag. I, 178]. Pourtant déjà à ce moment Hebbel lisait dans le *Wilhelm Meister* le passage connu sur la différence des deux genres auquel il renvoie J. Schmidt [W. XI, 398].

L'artiste ne copiera pas la réalité telle quelle, dans son infinie diversité, mais il choisira le détail caractéristique, celui qui en évoque une foule d'autres et se fixe dans l'imagination du lecteur. Hebbel nous montre le baron dans sa robe de chambre de damas vert, les poings sur les hanches et riant en regardant Anna. Lorsqu'il la frappe, elle reste immobile devant lui, le regard fixe, sans pouvoir dire un mot, tenant encore d'une main l'anse de la soupière qu'elle vient de briser et comprimant de l'autre les battements de son cœur. Quand le baron s'est éloigné, elle reste à genoux, récurant fébrilement un chaudron sur lequel tombent ses larmes. Quand elle est allée chercher de la lumière, elle marche en protégeant d'une main la chandelle contre le vent. Dans sa conversation avec son ami, chacune des brèves répliques qui s'entrechoquent et traduisent par leur concision l'émotion des deux interlocuteurs, est accompagnée et soulignée d'un geste approprié selon le modèle donné par Kleist dans l'anecdote des *Berliner Abendblätter* [le dragon prussien après la bataille d'Iéna]. L'incendie est décrit en quelques traits généraux et par deux détails : le petit garçon qui appelle sa sœur sans être capable, dans son trouble, de donner d'autre renseignement, et la vieille femme qui cherche à sauver sa poule pendant que celle-ci s'obstine à voleter désespérément dans la pièce qui lui est familière, sans vouloir franchir la porte parce qu'elle n'en a pas l'habitude.

VII

Une nouvelle postérieure de plus de trois ans à *Anna* nous montre que dans l'intervalle l'influence de Kleist n'a pas diminué. Le 18 octobre 1839 Hebbel commença une nouvelle, *Matteo*, d'après une idée « originale et belle » ; lorsqu'il l'eut achevée, après des interruptions, en février 1841, elle lui parut ce qu'il avait produit de mieux dans ce genre ; « il y règne un humour fantastique qui atteint par des moyens comiques le comble de l'effet tragique ». Cette nouvelle était « sombre » comme ses autres productions et très différente de ce qui, dans la littérature allemande, portait en général le nom de nouvelle. Ce serait d'ailleurs son dernier essai dans ce genre. *Matteo* parut dans le *Morgenblatt* en mai 1841[1].

Le héros, Matteo[2], est un jeune Génois qui vit, pauvre mais heureux, des petits services qu'il rend dans diverses maisons ; « il était un de ces hommes fortunés qui dans la vie voient le but même de la vie ». Mais la petite vérole le défigura complètement et cet événement troubla l'harmonie où il vivait avec l'univers. Pendant sa longue maladie le cercle de ses désirs s'élargit ; solitaire il songe à une belle jeune fille, sa voisine, et se figure la douceur qu'il y aurait à être soigné par elle ; l'amour s'éveille dans son cœur. Mais

1. Tag. I, 1704 ; II, 2241 ; Bw. II, 112 ; 102. — 2. W. VIII, 201-215.

la maladie l'a rendu si horrible que lorsque la jeune fille le revoit, elle ne peut dissimuler un insurmontable dégoût. Matteo avait cru que la puissance divine qui lui semblait veiller sur lui, lui destinait Félicita comme dédommagement de ses souffrances; maintenant, au contraire, il est porté à penser que Dieu n'use de son pouvoir que pour lui faire sentir son mépris et sa dérision. Lorsqu'il tombe dans la pire misère parce que les gens, pleins d'horreur, lui refusent du travail, et lorsqu'il contemple lui-même son visage dans un miroir, il maudit le ciel de l'avoir guéri. Un soir un gentilhomme s'adresse à lui pour en tuer un autre contre une honnête récompense; Matteo repousse cette offre avec indignation, mais il lui semble à ce moment « qu'une main invisible tranche le dernier fil par lequel il tenait au bien ». Il renonce à lutter plus longtemps contre son destin; il prend la résolution d'être réellement ce qu'il semble être et de supprimer ainsi la contradiction dans laquelle il se trouve avec la vie: de même qu'autrefois le cours de l'univers le portait naturellement au bien, maintenant il l'entraîne vers le mal.

Il retrouve un poignard que lui a légué son père; pour essayer ses forces il l'enfonce dans le tronc d'un arbre : un fruit mûr tombe; Matteo voit là un symbole de l'univers. Il jure de tuer la première personne qu'il rencontrera; « le destin se rit de son serment »; il voit venir la vieille femme qui l'a soigné comme une mère pendant sa maladie. Un peu plus loin, voyant un homme s'introduire dans une maison, il réveille le propriétaire, croyant jouer un mauvais tour à un amant heureux; il réussit seulement, lui, un futur assassin, à livrer un voleur à la potence. « La contradiction insondable de la vie le saisit comme avec des griffes; le monde lui sembla un kaléidoscope absurde dans lequel on aperçoit pêle-mêle, sans but et sans règle, des figures raisonnables et stupides et la raison humaine lui parut aussi vaine que l'essai tenté par un enfant de chevaucher sur un vent d'orage qui bouleverse tout. » Il tire son poignard pour frapper un passant; au même moment celui-ci implore sa protection pour l'accompagner dans une rue peu sûre; cet homme le connaît et veut le prendre à son service; l'enfant qu'il porte dans ses bras enlève à Matteo son poignard avec lequel il veut jouer. Matteo est écrasé en voyant le hasard déjouer tous ses projets; il reconnaît le néant de l'homme qui, comme un miroir, ne possède d'autre réalité que celle qu'il représente.

Son compagnon le poste à la porte de sa maison avec l'ordre d'arrêter tous ceux qui essaieront d'en sortir; c'est ainsi que Matteo poignarde un gentilhomme troublé dans un rendez-vous nocturne avec la maîtresse de la maison. Le mari reparaît en traînant sa femme par les cheveux; dans sa fureur, il lance son enfant contre le mur et lui brise le crâne[1]. Mais ces incidents horribles et tragiques produisent un heureux résultat; car les plaintes et les déclarations de la femme en cet instant décisif apportent au mari la conviction qui lui manquait que cet enfant est bien de lui; d'autre part

1. Péripétie favorite de Kleist : cf. *der Findling*, *das Erdbeben in Chili*.

lorsque l'enfant rouvre les yeux, la mère comprend soudain sa faute et le trouble incalculable qu'une femme infidèle cause dans la société; elle jettera dans la rue le cadavre de son amant et pansera une blessure que son meurtrier, Matteo, a reçue dans la lutte : ainsi de péripéties épouvantables résulte le rétablissement de la paix dans le ménage et un heureux changement dans le sort de Matteo, qui reste comme domestique dans la maison. « Dans son cœur, il se réconcilia jusqu'à un certain point avec la puissance éternelle qui parfois brise le cercle à l'intérieur duquel se mouvait une existence humaine, mais en réunit de nouveau à temps les fragments. »

La conclusion de l'histoire est que le mal résulte du bien et le bien du mal, selon le caprice d'un être tout-puissant dont nous ne pouvons pénétrer les desseins; l'homme projette et commence d'exécuter, mais le résultat est généralement contraire à celui qu'il poursuivait et que tout faisait prévoir; un facteur nouveau surgit, venu on ne sait d'où. Le destin prend un malin plaisir à faire sentir à l'homme son impuissance et son ignorance en multipliant sous ses yeux les combinaisons les plus fortuites et les rapprochements les plus stupéfiants. C'est ce que Hebbel prétend démontrer par les faits. L'action se concentre autour de Matteo, pris comme sujet d'expérience; chaque incident est destiné à le convaincre et à convaincre le lecteur de l'action souveraine du hasard. Une existence heureuse et normale est bouleversée par un fait fortuit, la maladie; et cette première déviation entraîne par un enchaînement nécessaire une série de déviations toujours plus considérables jusqu'au moment où une nouvelle intervention de la force mystérieuse ramène le mobile dans sa direction primitive. Le trouble et la confusion s'introduisent dans l'esprit de Matteo puis l'harmonie se rétablit dans son esprit, mais il a atteint un degré supérieur de connaissance; nous avons l'évolution d'un caractère.

Les détails inutiles sont évités; cependant *Matteo* ne produit pas comme *Anna* une impression de concision extrême, de précipitation anxieuse et haletante du récit; le cours de la narration est plus lent, plus aisé. On remarque une plus grande prédilection de l'auteur pour les métaphores et les comparaisons, surtout lorsqu'il s'agit de dépeindre l'état d'esprit de Matteo[1]; le style est plus chargé d'images dont le choix laisse parfois à désirer; c'est un peu le style d'Holopherne dans *Judith*; la simplicité est moindre et aussi l'objectivité du récit; Hebbel esquisse en divers endroits une analyse psychologique. Il faut remarquer que *Matteo* a été publié dès 1841, tandis qu'*Anna* n'a paru qu'en 1847; Hebbel a pu corriger le style de cette dernière nouvelle pour la rapprocher d'un idéal vers lequel nous le voyons tendre encore en 1849 dans la nouvelle : *die Kuh*[2].

1. W. VIII, 206, 8-10 : als habe eine unsichtbare Hand...; 209, 19-24 : der unergründliche Widerspruch des Lebens packte ihn...; 209, 27 : wie mit Ballast...; 210, 23 : der Stachel eines Schmerzes...; 211, 2-4 : mit dem Kopf auf eine Nadelspitze gestellt...; 212, 19 : dass ihn gleich ein Berg...; 214, 2 : wie in blutrothem Licht...; 215, 7 : die den Reif innerhalb dessen...

2. W. VIII, 244-250.

VIII

« Il n'y a dans la vie de l'homme, écrit Hebbel à Elise, aucune conséquence, aucune suite; c'est un jeu de hasard; il devient ce que les circonstances le font ou, lorsqu'il veut leur résister, il est anéanti[1]. » Telle est est bien en effet la conception de l'univers qui résulte de nouvelles comme *Herr Haidvogel*, *Anna* ou *Matteo*, et telle est aussi celle qui forme la base des nouvelles de Kleist. Les actions des hommes aboutissent à un résultat contraire à celui qu'ils en attendaient : Haidvogel, Matteo, l'électeur de Saxe dans *Michel Kohlhaas*, les protestants dans *die heilige Cäcilie*; les innocents périssent comme s'il n'y avait pas de justice en ce monde : *Anna*, *das Erdbeben in Chili*, *die Verlobung in St-Domingo*. Une puissance invisible semble prendre plaisir à égarer les jugements des hommes, à faire sortir le bien du mal et le mal du bien, à faire passer pour bons les méchants et pour méchants les bons, à élever les faibles et à rabaisser les forts, à enrichir les pauvres et à appauvrir les riches [*Herr Haidvogel*, *Anna*, *Matteo*].

Dans *die Marquise von O....*, après la prise de la citadelle, des soldats sont fusillés et le comte, bien plus coupable, félicité : la marquise a horreur comme d'un démon de celui qui lui était apparu comme un ange; son père qui l'a maudite et chassée lui fait des excuses à genoux, en fondant en larmes. Dans le *Erdbeben in Chili* Josephe et Jeronimo sont sauvés au moment de périr, tandis que les juges et l'évêque, qui les ont condamnés, sont écrasés sous les ruines. Le tremblement de terre supprime les conventions et distinctions sociales, suspend la puissance des autorités établies et donne libre cours aux passions les plus nobles comme les plus criminelles; de cette catastrophe résulte une telle quantité de si belles actions et de preuves si touchantes de la bonté de la nature humaine que les survivants se demandent s'ils ne doivent pas se féliciter de leur malheur. Dans la *Verlobung in St-Domingo* Tony sauve celui qu'elle voulait d'abord perdre et Gustave tue celle qui l'a sauvé. Dans le *Findling*, au moment où Nicolo semble triompher, Piachi le tue. Dans le *Zweikampf* ceux qui vont périr d'une mort igominieuse sont soudain sauvés et réabilités, tandis que meurt leur adversaire qui semblait d'abord l'emporter; mais la puissance divine le frappe pour un crime dont nul ne le soupçonnait, tandis qu'il était de bonne foi en affrontant un duel, dont l'issue finale, sinon immédiate, semblait le condamner. C'est pourquoi l'empereur fait ajouter aux statuts du duel que celui-ci démontre la culpabilité du vaincu « s'il plaît à Dieu ».

La conclusion est en effet que nous dépendons uniquement du bon plaisir de Dieu, ou du destin, ou comme on voudra l'appeler. Sans doute nous pouvons avoir confiance dans le triomphe final de la justice,

1. Bw. I, 162.

mais d'une justice d'un ordre supérieur qui nous semble souvent l'inverse de notre pauvre justice humaine ; en tout cas ce triomphe est acheté par bien des crimes, des malheurs et des souffrances, de sorte que l'impression finale est une impression de trouble et de doute, à peine d'espoir. C'est la mort qui souvent établit la conciliation : *Versöhnung* [*Anna, Michel Kohlhaas, Verlobung, Findling*]. Ceux qui survivent s'accommodent peu à peu de la vie, mais garderont toujours un souvenir douloureux du passé : la marquise von O....; don Fernando et donna Elvire, Matteo, qui ne se réconcilie que « jusqu'à un certain point » avec la puissance éternelle. Kleist dit quelque part dans une lettre que cette puissance n'est pas un principe mauvais, mais simplement incompris ; la marquise von O.... prend son parti de « l'organisation grandiose, sacrée et inexplicable » de l'univers. Mais Kleist qualifie plus souvent cette organisation de « défectueuse » ou parle d'une « contradiction » essentielle, comme Hebbel en plusieurs endroits, quoique dans un passage de Hebbel sur le destin d'Œdipe il soit question « de l'ordre incompréhensible de l'univers [1] ». Hebbel et Kleist sont tous deux profondément convaincus du dualisme du monde, et bien qu'ils admettent une conciliation, c'est plutôt la contradiction qui attire leurs regards. Cette conception du monde qu'ils expriment dans leurs nouvelles est le résultat de leur *Stimmung* personnelle. Nous avons longuement parlé de l'hypocondrie de Hebbel à Heidelberg et à Munich et de ses causes : développement encore incomplet de son génie, disproportion entre ce qu'il voudrait et ce qu'il peut exécuter, dualisme intérieur. Il termine un long diagnostic de son état par l'exclamation : « O Zwiespalt! Zwiespalt! und wo ist ein Ausweg [2]? » La maladie dont il est atteint, écrit-il à Elise, c'est le sentiment de la contradiction absolue au sein des choses, c'est la maladie qui engendre l'humour [3].

IX

Vers cette époque en effet Hebbel commence d'écrire des nouvelles humoristiques dans lesquelles à l'influence de Kleist vient s'ajouter et se substituer, en partie, celle de Jean Paul. C'est à Kleist qu'il avait dû à Hambourg ses premiers aperçus sur le comique, car comique et humour sont pour lui à cette époque et encore à Munich deux termes synonymes. Nous avons vu comment dans son mémoire du *Wissenschaftlicher Verein* il définit le comique [4]. A la même époque l'humour est pour lui « la perception des anomalies [5] ». A Heidelberg, l'humour acquiert soudain aux yeux de Hebbel une importance exceptionnelle ; comme l'indique une seconde définition : l'humour est la seule naissance absolue de la vie ; une histoire humo-

1. Bw. I, 273. — 2. Bw. I, 213. — 3. Bw. I, 191. — 4. W. IX, 57. — 5. Tag. I, 119.

ristique de l'univers ne peut être l'œuvre que du génie le plus sublime et elle est la tâche suprême de la poésie[1]. En même temps Hebbel commence à s'essayer dans le genre humoristique. Le *Haidvogel* est déjà comique tant par nombre de détails que par l'idée fondamentale. On trouve « une source inépuisable de comique du meilleur aloi dans les efforts des hommes qui poursuivent un but exactement opposé à celui qu'ils devraient poursuivre[2] ». Mais il est non moins comique d'employer pour atteindre un but, comme le fait Haidvogel, des moyens exactement opposés à ceux dont on devrait user. A Heidelberg, Hebbel travaille à une « humoresque » dans le genre du *Haidvogel*, intitulée « le repas d'un avare », dont l'exécution réclame d'autant plus de soin que l'ensemble se rapproche davantage de la caricature[3]. Nous avons vu que, pendant son séjour à Heidelberg, il note dans son Journal une foule d'anecdotes dont le caractère commun est de mettre en relief, dans une action ou un sentiment, quelque chose de contradictoire, de sorte que l'effet produit est comique.

Peu de temps après son arrivée à Munich, il écrit à Gravenhorst, faisant probablement allusion à sa liaison avec Beppy, qu'un homme qui comme lui appartient déjà tout entier à la mort, ne devrait pas serrer dans ses bras une créature pleine de jeunesse et de vie. Il est humoristique, ajoute-t-il, qu'un cadavre s'intéresse aux riens et aux badinages qui font la joie d'une âme de jeune fille et il qualifie cet humour d'atroce[4]. Il transcrit ce passage dans son Journal avec la remarque : Nouvelle. « L'humour, écrit-il quelques mois plus tard, est une extension du lyrisme[5] »; ses nouvelles humoristiques sont par conséquent le complément de ses poésies lyriques. Comme à Heidelberg son Journal contient des anecdotes humoristiques, par exemple l'histoire d'un avare qui, se croyant à l'agonie, brûle ses titres de rente et recouvre ensuite la santé; « étrange et superbe humour de la Némésis[6] ». En février 1837, il travaille à une « humoresque », *Andreas*, qu'il avait commencée dès son arrivée à Munich. On y trouvera réuni d'une part le grotesque et le ridicule, d'autre part l'horrible et le fantastique, et l'ensemble produira cette impression mixte que nous laissent invinciblement le monde et la vie considérés dans leur totalité[7]. Cette nouvelle ne fut pas achevée, mais l'hiver de 1836-1837 lui avait apporté, disait-il, des aperçus plus profonds sur la nature du véritable comique, aperçus qui lui permettraient certainement d'écrire des œuvres importantes[8]. Ce fut pendant cet hiver qu'il remania et acheva le *Schnock*, de toutes ses nouvelles celle où se marque le plus l'influence de Jean Paul.

Hebbel nomme Jean Paul pour la première fois à la fin de 1835; il lit alors le *Titan*[9]. Il semble que ce soit Börne qui ait attiré l'attention de Hebbel sur Jean Paul. Les œuvres de Börne produisent sur lui une forte impression lorsqu'il les lit en octobre 1835,

1. Tag. I, 329; 639. — 2. Tag. I, 1141. — 3. Bw. I, 55. — 4. Bw. I, 116. — 5. Tag. I, 984. — 6. Tag. I, 728. — 7. Bw. I, 167. — 8. Bw. I, 190. — 9. Tag. I, 130.

c'est-à-dire peu de temps avant Jean Paul[1]. Le nom de Börne revient à côté de celui de Jean Paul dans la liste des auteurs qui ont influé sur lui et dans la liste des ouvrages qu'il recommande à Elise; il dit expressément à ce propos que Börne est le chemin qui conduit à Jean Paul[2]. Beaucoup plus tard, en 1852, Börne est encore « l'apôtre de Jean Paul » et, lorsqu'il lui faut écrire un article sur le centenaire de Jean Paul, il commence par citer l'oraison funèbre de Börne en 1825[3]. C'est probablement ce discours qui a amené Hebbel à lire Jean Paul, car la façon dont Börne caractérise le défunt est sensiblement la même que celle de Hebbel. Ce que Börne célèbre chez Jean Paul, c'est sa pitié pour les fatigués et les affamés; il a été le poète des humbles, des pauvres, des affligés. Chaque battement de notre cœur ouvre une blessure dans notre sein; la vie serait une perpétuelle souffrance sans cette poésie qui est la consolatrice de l'humanité; elle est descendue du ciel pour nous apporter des paroles divines et ramener l'âge d'or. Jean Paul va visiter les gens du peuple, les pauvres maîtres d'école et les pasteurs de village dans leurs humbles demeures, il méprise les palais. Ce qu'il considère dans l'homme ce n'est pas la richesse, ou la puissance, ou l'intelligence, c'est le cœur; il se réjouit avec les heureux, pleure avec les affligés et cherche à les consoler; partout il se fait le confident de nos sentiments, même les plus cachés; il nous encourage à nous y abandonner, à être sans contrainte nobles, aimants, généreux, charitables; il a été le poète de l'amour, en même temps qu'animé d'une sainte indignation il combattait les méchants, les égoïstes, les oppresseurs. Comme humoriste il a prêché la liberté et l'égalité : « L'humour n'est pas un don de l'esprit mais du cœur; il est la vertu elle-même telle qu'un cœur richement doué la pratique en l'enseignant parce qu'il ne peut pas l'enseigner en la pratiquant. L'humoriste est le fou de cour du roi des animaux à une époque où la vérité ne peut se faire entendre comme une cloche sacrée, où on ne lui pardonne le bruit de ses grelots que parce qu'on la méprise et la raille. L'humoriste délivre de leurs liens les pieds de Saturne, met la coiffure du maître sur la tête de l'esclave et annonce les Saturnales où l'intelligence est la servante du cœur et où le cœur se moque de l'intelligence. Il y eut autrefois des temps plus heureux où l'on ne connaissait pas l'humour parce qu'on ne connaissait pas le deuil et le désir d'un meilleur avenir. La vie était une fête olympique où chacun pouvait montrer sa force[4].... »

Une telle caractéristique devait encourager Hebbel à lire Jean Paul. Lui aussi était un humble, un affligé et un opprimé; lui aussi regrettait les temps plus heureux où la vie avait été belle : l'antiquité et le moyen âge[5]. A Hambourg, il doit avoir lu déjà :

1. Bw. III, 134; Tag. I, 117. — 2. Tag. I, 552; Bw. I, 137; 133. — 3. Bw. V, 3; W. XII, 353. — 4. *Bornes ges. Schriften*, Hoffmann u. Campe, Bd. I, 160. Cf. Hauff, sur l'*Hesperus* (*Hauff's sämtl. Werke*, hrsg. von Bolsche, Bd. IV, 90-92). — 5. Bw. I, 162.

des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz puisque cet ouvrage lui donna la première idée du *Schnock*, qui fut commencé à Hambourg ; en juillet 1836 il a entre les mains la *Vorschule der Æsthetik* [1]. Il semble cependant avoir quelque peine à s'accoutumer à la manière de Jean Paul. A Heidelberg, il compare encore Jean Paul au brouillard au sein duquel on ne peut rien distinguer ; on ne le goûte qu'à la seconde lecture ; comme tout écrivain de génie il a un alphabet particulier qu'il faut d'abord connaître. En décembre 1836, à un moment où il ne lit presque que du Jean Paul, il s'étonne que ce grand esprit ait pu lui rester étranger si longtemps ; la raison en est peut-être, ajoute-t-il, que pour goûter l'humour il faut une complète liberté d'esprit qui lui manquait encore [2]. Dès lors il ne lui ménage plus les éloges : son œuvre est un océan, où se reflète l'infini ; il représente Sterne à une plus haute puissance ; son nom figure à côté de ceux d'Homère, Dante, Gœthe et Shakespeare. Sauf Gœthe, tous les écrivains s'éclipsent devant lui ; le *Siebenkäs* n'a d'égal que les romans de Gœthe [3]. En 1840 il figure encore parmi les grands romanciers à côté de Gœthe et de Cervantes [4].

Comme Börne, Hebbel admire dans Jean Paul non pas tant l'esprit que le cœur ; Jean Paul parle au cœur plus qu'à l'esprit. Le rêve du pasteur suédois dans les *Flegeljahre* l'attendrit jusqu'aux larmes. « Quel cœur céleste [5] ! » Il lit Jean Paul avec édification, comme un ouvrage religieux ; aucun écrivain n'excite en même temps que l'admiration autant d'amour pour sa personne. Il ne se lasse pas de recommander la lecture de Jean Paul à Elise : elle veut des livres d'où elle puisse attendre une action éducatrice et qui forment son esprit : c'est le cœur, répond Hebbel, qui est notre éducateur et c'est la vie qui nous forme : « Je ne puis te conseiller mieux que de lire Jean Paul et Börne [6] ». Il lit les lettres et la biographie de Jean Paul et recopie le passage où Jean Paul atteste qu'il n'a jamais cherché que le bien et le beau, qu'il s'est peut-être souvent trompé, mais n'a jamais été coupable et qu'en dépit des tristesses de son existence il est toujours resté fidèle à son idéal [7]. « Sans doute Jean Paul est une haute intelligence, mais il est aussi quelque chose de plus. L'humanité ne m'était jamais apparue d'une pureté aussi infinie, je ne l'avais jamais vue aussi exempte de tout ce qui la trouble que chez lui. Je l'appellerais volontiers un saint, un saint que doivent prier tous ceux qui se croient bien portants pour qu'il les rende malades. Tant de douceur et tant de génie ! D'une main il tient l'image de l'univers ; de l'autre il donne du pain à l'enfant affamé ! Quel amour il y avait dans le cœur de cet homme ! J'ai frissonné, pleuré même [et cela m'arrive rarement] en lisant l'oraison funèbre de son ami Herder dans la troisième partie de la *Vorschule der Æsthetik*... Heureuse l'humanité puisque le cœur

1. Bw. I, 382 ; Tag. I, 231. — 2. Tag. I, 173 ; Bw. I, 131 ; 134. — 3. Tag. I, 428 ; 538 ; Bw. I, 131 ; 152 ; Tag. I, 674. Cf. l'éloge du même roman dans Solger, *Nachg. Schriften*, I, 8-10. — 4. W. X, 396. — 5. Tag. I, 1330. — 6. Bw. I, 134 ; 137. — 7. Tag. I, 626.

aussi a trouvé enfin en Jean Paul son grand-prêtre[1] ! » Pendant l'hiver de 1836-1837. Hebbel lit : le *Jubelsenior*, le *Titan*, le *Anhang zum Titan*, le *Komet*, le *Museum*, *Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, la *Vorschule der Æsthetik*[2], et surtout les *Flegeljahre*[3] et le *Siebenkäs*[4] qu'il ne se lasse pas de louer et de recommander à Elise : en novembre et décembre 1838, nous trouvons encore mentionnés les *Flegeljahre* et *Dr. Katzenbergers Badereise*[5], mais il est évident que nous ne retrouvons pas dans le Journal et les lettres la trace de tous les ouvrages de Jean Paul lus par Hebbel. Il projette de faire de Jean Paul le héros d'un roman et à la fin de 1836 il le nomme à côté de Gœthe et de Borne parmi les auteurs qui ont le plus influé sur lui pendant l'année qui vient de s'écouler[6].

Cette admiration ne va pas pourtant sans quelques réserves, même au moment où elle est la plus vive, et d'autre part elle fut de courte durée. On a pu remarquer que les louanges de Hebbel s'adressent en somme à la personnalité de Jean Paul et non à l'écrivain. Déjà à Heidelberg Jean Paul lui faisait comme tel l'impression du brouillard sur lequel il est impossible de se faire une opinion nette, car on ne voit rien à cause du brouillard ou on ne voit rien du brouillard lui-même[7]. Il trouvait chez Jean Paul au premier abord une telle confusion de réflexions, d'idées incidentes, de parenthèses, de comparaisons, de confidences et de digressions qu'il ne savait pas se faire une idée claire de l'auteur et de ses livres. Bientôt, il est vrai, lorsqu'il crut comprendre, il fit à Jean Paul un mérite de ce qui l'avait étonné. Chez Jean Paul, il y a absence totale de forme, manque absolu de composition [*Formlosigkeit*], mais il ressemble en cela à l'océan dans lequel se reflète l'infini[8]. Il croit retrouver l'univers entier [*orbis pictus*] dans Jean Paul, c'est pourquoi il ne regarde pas plus longtemps si cette image de l'univers n'est pas plutôt celle du chaos ; il le place à côté de Gœthe, qui est lui aussi un océan et un univers.

Mais précisément la comparaison avec Gœthe et aussi l'influence de Kleist devaient bientôt le rendre plus sévère pour le défaut essentiel de Jean Paul. La rigueur de la composition, la concision, l'objectivité, rien de tout cela ne se trouvait dans Jean Paul. Dans la correspondance de Gœthe avec Zelter, Hebbel avait noté un passage où Gœthe constatait le manque de composition chez Sterne et ajoutait que lui-même se garda d'imiter cet auteur, à la différence des Allemands qui se persuadèrent que la caractéristique de l'humour était précisément le manque de composition[9]. La remarque atteignait directement Jean Paul. Hebbel ne pouvait s'empêcher de reconnaître que dans le *Titan*, bien inférieur d'ailleurs au *Siebenkäs*, on ne trouvait presque aucune figure nettement

1. Bw. 1, 144-145. — 2. Tag. 1, 461 ; 670 ; 475 ; 580 ; 605 ; 623 ; 563 ; 921. 3. Tag. 1, 446 ; Bw. 1, 124 ; 152. — 4. Tag. 1, 381 ; 674 ; Bw. 1, 131 ; 133 ; 152. — 5. Tag. 1, 1376 ; 1394. — 6. Tag. 1, 471 ; 552. Comme humoristes il lit encore en décembre 1836 Sterne et en mars 1837 Lichtenberg [Tag. 1, 505 ; 655]. — 7. Tag. 1, 173. — 8. Tag. 1, 428. — 9. Tag. 1, 260.

dessinée[1]. En 1842 il compare Jean Paul à un temple où chaque pierre parle et où par suite rien ne parle; en 1846 il déclare qu'il aimerait mieux être oublié avec Lichtenberg qu'immortel avec Jean Paul[2]. Plus tard, s'il le nomme encore, c'est presque toujours pour relever chez lui ce manque de composition qui fait que les détails submergent l'idée fondamentale, que les caractères se résolvent dans des particularités et que l'œuvre reste quelque chose d'informe, c'est-à-dire d'essentiellement inesthétique[3].

En dehors du style il y avait dans l'œuvre de Jean Paul un élément que Hebbel ne pouvait goûter que difficilement : la sentimentalité. Sans doute il verse des larmes en lisant Jean Paul, mais comme tempérament il ne lui ressemblait en rien. La conception de l'humour qui veut à la fois faire sourire le lecteur et le faire pleurer de pitié et de tendresse lui est toujours restée étrangère; il devait y être particulièrement inaccessible à Munich. Son humour à lui a quelque chose de dur et d'âpre; il naît de la conviction que le monde est mal fait et que l'homme est un être faible, hésitant, ignorant que le destin conduit à l'abîme les yeux bandés. Jean Paul voyait volontiers les choses en beau; partout se répandait une atmosphère de paix et de douceur; ses héros étaient bons, vertueux, sensibles; dans la société les humbles prenaient leur revanche sur les riches et les puissants par la pureté des joies qu'ils goûtaient dans leurs chaumières et par l'innocence de leur cœur qui leur laissait ignorer l'envie, la haine, la cupidité, le remords; finalement c'étaient eux les heureux du monde. Mais Hebbel n'avait rien de cette résignation joyeuse et attendrie; il n'y avait rien de commun entre lui et un Wuz, un Jubelsenior, un Quintus Fixlein, un Siebenkäs ou un Walt. Il était un révolté qui supportait la misère avec rage et la vie avait selon lui comme but la lutte pour la puissance et l'indépendance, non le repos et la jouissance des menus bonheurs qu'une âme simple et soumise peut découvrir aisément dans la condition la plus obscure. Hebbel, qui considérait l'homme sans optimisme et sans bienveillance, trouvait parfois quelque fadeur dans les personnages de Jean Paul; dans le *Titan* il ne pouvait souffrir Liane, « ce composé d'essence de roses et de lis ». « Plût au ciel que les femmes qui dans Jean Paul sont des anges n'eussent pas conscience d'être telles[4]. » Même les œuvres où Hebbel s'inspire de Jean Paul sont animées d'un tout autre esprit que leurs modèles.

Qu'est-ce qui a donc valu en résumé à Jean Paul l'admiration même momentanée de Hebbel et qu'est-ce que celui-ci lui doit? R. M. Meyer remarque excellemment que Jean Paul est essentielle-

1. Tag. I, 674 : Ueberhaupt fehlt es hier [im *Titan*] fast überall an Gestaltung. — 2. Tag. II, 2561; III, 3805.

3. Tag. III, 3861; 4072; 5264; IV, 5896. Sur la *Vorschule der Aesthetik* cf. W. XII, 289, sur le chapitre du lyrisme Tag. II, 2686; W. XII, 70; il se dégoûte aussi rapidement de Börne, « l'apôtre de Jean Paul »; déjà en 1843, Börne appartient aux auteurs qu'il ne lit plus depuis longtemps [Bw. II, 276].

4. Tag. I, 674; 706.

ment « suggestif » [*anregend* [1]]. Il ne produit pas d'œuvres d'art achevées, de contours nets et de solide structure interne comme les classiques, mais on trouve chez lui des milliers d'idées fugitives, de silhouettes esquissées, de situations intéressantes bien que seulement indiquées, qui excitent le lecteur à achever ce que l'auteur n'a qu'ébauché. Ainsi en a usé Hebbel, qui ne s'est pas borné à noter dans son Journal les renseignements de détail, les bribes de connaissances positives que lui fournissait l'érudition de Jean Paul. Il lui en était naturellement reconnaissant ; c'était l'époque où il commençait à concevoir l'artiste comme une encyclopédie de l'esprit humain et dressait la liste des génies qui avaient déjà réalisé cet idéal : Dante, Shakespeare, Gœthe ; il crut pouvoir y ajouter le nom de Jean Paul. Il l'effaça plus tard lorsqu'il s'aperçut que Jean Paul était aussi encyclopédique mais aussi dépourvu d'unité intérieure et de forme artistique que sa boîte de fiches.

L'étalage que Jean Paul faisait de sa personnalité allait directement à l'encontre de l'opinion de Hebbel, partisan comme Gœthe et Kleist de l'objectivité de l'œuvre d'art. A la vérité il y avait un autre génie dont on ne pouvait nier qu'il donnât souvent libre cours à son individualité : Shakespeare. Mais c'était, selon Hebbel, un cas unique, la seule personnalité dont on pût admettre qu'elle ne respectât pas la règle fondamentale de l'art : la limitation de l'infinité de la nature en une œuvre finie, peut-être parce que l'individualité de Shakespeare est tellement haute qu'elle agit sur nous comme la nature. Mais ce qu'on peut louer chez Shakespeare doit être condamné chez Jean Paul [2]. Celui-ci était simplement une personnalité sympathique pour laquelle on peut admettre que Hebbel a eu pendant quelque temps une faiblesse de cœur. Jean Paul avait connu comme lui l'adversité et en avait gardé une tendresse profonde pour les malheureux ; il fournissait à Hebbel, en le lisant, une occasion de s'attendrir sur sa propre destinée. Son admiration redoublait lorsqu'il voyait, par la biographie et les lettres de Jean Paul, avec quel courage et quelle sérénité celui-ci avait supporté la misère. Il apparaissait à Hebbel sur ce point comme un maître vénérable, comme un idéal dont il était fort éloigné ; Hebbel s'attendrissait encore plus sur lui-même lorsqu'il songeait qu'il était encore plus à plaindre que Jean Paul, car celui-ci avait connu le paradis dans sa jeunesse et il s'agissait simplement pour lui de le reconquérir [3]. Mais quelle différence entre la demeure du pasteur de Schwarzenbach et la maison du maçon de Wesselburen, entre l'enfance de Jean Paul et celle de Hebbel !

Ce sentiment d'admiration sympathique s'émoussa lui aussi ;

1. *Die deutsche Literatur des XIX. Jahrhunderts*, p. 9.

2. Tag. III, 3679. Cf. Gœthe à Zelter : « Sehr schlimm ist es dabey, dass das Humoristische weil es keinen Halt und kein Gesetz in sich selbst hat, doch zuletzt früher oder später in Trübsinn und üble Laune ausartet wie wir davon die schrecklichsten Beispiele an Jean Paul... erleben müssen » [30 octobre 1808].

3. Tag. I, 1188.

Hebbel a fini par ne voir dans Jean Paul qu'un talent incomplet qu'il oppose à un génie universel comme Gœthe; le seul mérite qu'il lui laisse, se rangeant à l'avis de Gervinus, est d'avoir su peindre mieux que tout autre la vie des petits bourgois allemands et des gens du peuple, des existences pauvres et médiocres dont il sait cependant mettre en lumière la poésie; dans ce domaine restreint il a été original et incomparable [1]. Et c'est par là que s'exerce le plus profondément l'influence de Jean Paul sur des nouvelles comme le *Schnock* et le *Schneidermeister Nepomuk Schlägel*.

X

Hebbel avait déjà commencé le *Schnock* à Hambourg et apporta à Munich un assez volumineux manuscrit qu'il acheva en novembre 1836 [2]. Mais le commencement ne le satisfaisait plus et il entreprit un remaniement total qui portait plutôt sur le style que sur le fond et qui l'occupa pendant le premier trimestre 1837. Au mois d'avril il y travaille avec la plus grande ardeur et, après une nouvelle et radicale transformation, recopie la nouvelle qu'il envoie le 3 mai au libraire Campe de Hambourg [3]. Il avait une haute idée de son œuvre; cependant Campe refusa et Hebbel envoya en octobre le manuscrit par un ami d'Elise au critique berlinois Rellstab, qui devait lui trouver un éditeur [4]. Lorsque Rellstab juge la nouvelle défavorablement et se refuse à toute démarche, Hebbel ne voit là qu'une preuve de son mauvais goût; en août 1838 il envoie le manuscrit à Tieck en demandant cent gulden d'honoraires. La réponse ne lui parvint qu'en juin 1839; Tieck louait beaucoup la nouvelle, mais ne soufflait mot d'un éditeur [5]. Après des démarches infructueuses auprès de Brockhaus en 1839 et de Kius en 1845 [6], le *Schnock* parut enfin dans : *Huldigung den Frauen*; *Taschenbuch für das Jahr 1848* et comme volume indépendant en 1850 chez Weber à Leipzig. Mais nous ne possédons plus le manuscrit de 1837 et nous savons qu'en 1847 Hebbel l'a revu en détail, de sorte que le texte de 1848 et celui de 1850 en diffèrent sans doute sensiblement. Hebbel écrit en 1847 qu'il a supprimé la moitié du texte primitif et en 1852 il prétend n'en avoir conservé que le tiers [7].

Hebbel suppose que, vers la fin de juillet 1836, un retard de la diligence l'oblige à passer quelques heures dans un petit village voisin de Wesselburen. Il y fait la connaissance d'un menuisier du nom de Schnock [8], un homme d'une stature et d'une force peu

1. W. XII, 342; 352-355. Cf. Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 59 : « Von Jean Paul, scherzte Hebbel, kann man sagen dass er jeden Augenblick, wenn er nicht an seinen sämtlichen Werken schrieb, sicher in seinen sämtlichen Werken gelesen habe ».

2. Bw. I, 119. — 3. Bw. I, 127; 130; 190; 196; 200; 205. — 4. Bw. I, 237; 245. — 5. Bw. I, 251; 345; 356; II, 365. — 6. Bw. II, 9; III, 271. — 7. Tag. III, 4287; Bw. IV, 44; V, 44; VIII, 410. La nouvelle : W VIII, 143-198. — 8. Le nom est-il tiré du *Songe d'une nuit d'été* où Schnock est aussi un menuisier?

ordinaires, mais de physionomie placide et même timide : « un ours avec la physionomie d'un lapin ». Ce Schnock lui expose comment il vient, bien malgré lui, de capturer un dangereux bandit, car il n'a accompli ce haut fait que par peur, lorsque le hasard ne lui a pas laissé d'autre moyen de sauver sa vie. Rendu communicatif par quelques bouteilles de vin, Schnock raconte que tout le monde le prend pour un lâche et que lui-même n'est pas éloigné de partager cette opinion, sauf lorsqu'il a puisé dans son verre quelque assurance, comme c'est le cas en ce moment. Il raconte alors une série d'histoires dont le but est de prouver que ce que les gens qualifient chez lui de lâcheté est simplement excès de bonhomie et de prudence, et que c'est son extérieur de colosse qui fait son malheur, car personne ne peut se figurer qu'un homme aussi vigoureux ne passe pas son temps à rosser ses voisins et sa femme et à casser tout ce qui lui tombe sous la main; cependant chacune de ces histoires prouve précisément qu'il est un abominable poltron.

Fidèle à sa théorie, Hebbel a voulu faire jaillir le comique d'une série de contradictions : contradiction entre le physique de Schnock et son caractère, contradiction entre le but qu'il poursuit et celui qu'il atteint soit lorsqu'il expose à un auditeur intérieurement ironique sa personnalité, soit lorsqu'il agit. Dans tout ce qu'il entreprend il arrive finalement à un résultat contraire de celui qu'il s'est proposé, qu'il s'agisse d'éviter un voleur ou de dégoûter de lui une femme trop entreprenante. Hebbel note en un autre endroit qu'un caractère analogue à celui de Schnock, un homme qui deviendrait courageux par l'excès de la lâcheté pourrait fournir un sujet de nouvelle [1]. C'est toujours la contradiction qui est la base de l'humour. Le modèle du *Schnock* est, comme l'indique Hebbel lui-même, le petit livre de Jean Paul : *des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz*; dans le détail on peut trouver çà et là des traces de l'influence de Jean Paul [2]. Hebbel craignit même un instant d'avoir montré trop peu d'indépendance, mais il se rassura en relisant le *Schmelzle* : son Schnock est un caractère absolument nouveau et si Schmelzle et Schnock sont tous deux des lâches, la lâcheté du second est d'une autre nature que celle du premier [3]. Hebbel avait raison, comme nous le verrons plus loin, et il faut dire aussi qu'il avait abordé son travail dans un autre esprit que Jean Paul.

Celui-ci avertit dans sa préface ses futurs critiques de ne pas prendre le *Schmelzle* trop au sérieux et de ne pas le juger d'un point de vue trop élevé. C'est simplement une étude de caractère, un portrait, une œuvre plaisante qui a beaucoup fait rire son auteur pendant qu'il l'écrivait et dont il espère qu'elle produira le même effet sur les lecteurs; ce ne sera pas inutile en un temps où le rire est devenu aussi rare que l'or [4]. Mais Hebbel avait de plus hautes ambitions; il voulait faire œuvre de psychologue et procéder dans

1. Tag. I, 882. — 2. B. M. Werner les a relevées; W. VIII. *Introd.* XXXVI-XXXVII. — 3. Bw. I, 382. — 4. *Jean Pauls sämtliche Werke*, 1862, Bd. XXVI, 207-208.

un esprit scientifique ; il voulait disséquer le caractère de cet humble menuisier de village comme un entomologiste dissèque un insecte, étudier à la loupe la micrologie d'une existence en apparence obscure et insignifiante. S'il n'éveille pas l'intérêt du lecteur, ce sera, dit-il, simplement parce qu'il n'aura pas su dessiner sous nos yeux le « réseau capillaire » des motifs qui règlent la conduite de Schnock[1]. Voilà ce que nous annonce la préface de Hebbel. Tandis que d'autres romanciers ou nouvellistes essaient de pénétrer la personnalité d'un Napoléon, Hebbel se plonge dans l'analyse de l'infiniment petit. De même que Chardin reproduit minutieusement les détails les plus imperceptibles d'une physionomie, de même Hebbel accumule les traits insignifiants et pourtant caractéristiques qui donnent finalement l'impression d'une individualité vivante parce qu'ils en procèdent tous et convergent tous vers elle. Kleist lui avait déjà indiqué un semblable idéal, mais Kleist prenait pour héros des personnages qui, comme Michel Kohlhaas, avaient fait du bruit dans le monde ou choisissait des événements peu ordinaires comme un tremblement de terre, une insurrection ou la prise d'une citadelle. Les personnages de Jean Paul, au contraire, sont des maîtres d'école ou des pasteurs de village et l'événement [considérable, il est vrai, dans leur existence] qui forme le centre du récit est un voyage de quelques lieues jusqu'à la ville voisine. Hebbel applique maintenant la manière de Kleist à des sujets pris de Jean Paul ; ce dernier est trop fantaisiste et trop diffus dans sa narration et dans sa psychologie ; Hebbel tend toujours à la rigueur et à la concentration de Kleist, mais il s'aperçoit qu'il est beaucoup plus difficile de décrire des sentiments quotidiens dans une âme commune que les passions déchaînées par une situation violente. Aussi doit-il corriger sans cesse le *Schnock*.

Lorsqu'en arrivant à Munich il relit le début écrit à Hambourg, il trouve que celui-ci manque de ce qu'il appellerait volontiers, au sens profond du mot, le style[2]. Il constate d'ailleurs que, dans les derniers mois de 1836, il acquiert une plus grande maîtrise de cet élément incompréhensible et indéfinissable[3]. Il faut cependant essayer de le définir : « Très peu d'écrivains, dit-il dans son Journal, ont un style, parce qu'ils ne savent pas sacrifier au but principal les buts secondaires qu'ils peuvent atteindre en route[4] ». Autrement dit, le style est concentration, unité, subordination des détails à l'ensemble. Toutes les transformations que Hebbel fait subir à son œuvre à Munich ont pour objet de lui assurer cette qualité si rare et qui fait si totalement défaut à Jean Paul en particulier. Il pensa y avoir finalement réussi : le *Schnock*, dit-il, est l'esquisse d'un caractère véritablement comique ; les diverses scènes ont de la fraîcheur et de la vie et le caractère du héros a un centre : « Tout ce qui dans le manuscrit apporté de Hambourg était une simple plaisanterie est maintenant le résultat nécessaire d'une personnalité,

1. W. VIII, 151-152. — 2. Bw. I, 119. — 3. Tag. I, 552. — 4. Tag. I, 1148.

comique sans doute, mais absolument conséquente avec elle-même [1] ». A Munich Hebbel a pris conscience, à son avis, de ce que c'est que l'art d'exposer ou de représenter [*das Wesen der Darstellung*] ; le *Schnock* a un style ou, pour employer un terme équivalent, une « forme intérieure » [*innere Form*] [2], car le style n'est pas autre chose que ce que Hebbel appelle plus souvent la forme.

Aussi fut-il fort mécontent de voir le mérite comique de son œuvre contesté par le critique berlinois Rellstab. Ce sont, dit-il, précisément des productions sans profondeur, consistant uniquement en une suite de scènes peu intéressantes en elles-mêmes et sans lien entre elles, comme celles que prônent actuellement les critiques, qui ont détourné le public du genre comique. Quant à lui, il a conscience d'être, malgré les avis contraires, dans la bonne voie, car il s'efforce de saisir la vie dans ses racines [3]. Le *Schnock* est une œuvre d'art, selon son auteur, parce que le moindre geste et la moindre action du héros résultent nécessairement de sa personnalité, c'est-à-dire de sa lâcheté. Schnock raconte infatigablement sur lui-même des anecdotes qui toutes nous ramènent à cette conclusion : qu'il est un fieffé poltron. Il y en a même trop ; le but de l'auteur est trop visible ; de là une certaine monotonie ; d'autre part, il y a quelque peu d'artifice et d'invraisemblance à faire narrer ainsi par Schnock ses infortunes, sans qu'il reprenne haleine un instant. Hebbel avouait lui-même que la « forme extérieure » de sa nouvelle, c'est-à-dire sa gaieté, sa légèreté, avait souffert du soin mis à parfaire la forme intérieure [4].

Le *Schnock* est peut-être comique, mais il n'est pas amusant [5]. Il reste que ce personnage est dans l'intention de l'auteur un fragment de l'univers, un fragment infime sans doute, car ce menuisier de village est l'un des innombrables animalcules qui vivent ignorés et meurent sans laisser de trace, mais c'est la même force qui fait apparaître en ce monde le prince de Hombourg et le juge Adam [6] ; le moindre insecte est le produit de l'univers et la vertu du style ou de la forme consiste précisément à faire apparaître l'universel dans

1. Bw. I, 200 ; 278 ; 227. — 2. Bw. I, 205 ; 253. — 3. Bw. I, 252 ; 367 Sur Rellstab, voir Geiger, *Berlin*, II, 456 ; 459 et *passim*. — 4. Bw. I, 253.

5. Kühne en a très bien vu la raison. En 1859, il écrit à Hebbel que sa comédie : *der Rubin*, a pour plus grand défaut sa brièveté et il ajoute : « Und so darf Ihnen auch nicht die Erfahrung entzogen werden dass Ihre Komik wo sie Epigramm geblieben, nicht die volle Wirkung übt die ihrer geistigen Kraft und Ueberlegenheit gebühren sollte. Sie haben Ihren komischen Roman *Schnock* gekürzt. Ich wage nicht zu behaupten ob Sie daran recht gethan. Ich weiss nur dass die Komik im *Schnock* erst da wo sie breit wird, ihre Wirksamkeit entfaltet, in der Thierbude, in der köstlichen überaus wichtigen Speisekammerszene. Die erste Hälfte der Erzählung ist trocken, gesucht trocken. Warm wird man in aller Dichtung erst wo wohlthuende Hingebung, vollständige Auflösung des dichterischen Subjektes in sein Objekt beginnt. » Bamberg, I, 433. Cf. Kuh, *Hebbel, eine Charakteristik*, p. 41-42. Hebbel a le défaut de tout calculer, de n'admettre aucun détail insignifiant, de vouloir que chaque mot porte ; son style est fatigant : il manque ces passages qui permettent au lecteur de se reposer parce que son attention peut se relâcher.

6. Bw. I, 215.

le particulier. *Schnock*, dit Hebbel, « offre l'image de l'univers dans le trou d'une aiguille [1] ». Il constatait du reste qu'il était fort difficile de faire surgir un semblable caractère du plus profond de lui-même, parce que l'homme fabrique plus facilement une lentille grossissante que rapetissante ; il s'agit ici de pénétrer dans le cerveau d'un ver de terre : « Rien de plus aisé que d'exposer le conflit qui se produit nécessairement entre la lâcheté de Schnock et le monde, mais comment l'univers se réfracte et se reflète dans son œil et comment le même mécanisme qui entraîne Napoléon à Moscou met en fuite cette âme de chenille devant un dindon, voilà précisément ce qu'il s'agit d'exposer [2] ».

Plus tard, il est vrai, Hebbel s'efforce de rabaisser la portée de cette œuvre, tout en conservant pour elle une tendresse particulière. En 1852 il voit dans le *Schnock* une inoffensive production d'étudiant, écrite seulement pour esquisser le portrait d'un drôle de hanneton humain [3]. Quelques mois plus tard, il prétend que le *Schnock* a été écrit dans des heures de loisir pour amuser d'autres étudiants de son âge [4]. Dans une préface de 1849 il appelle son œuvre un « tableau hollandais » [il a d'ailleurs songé à diverses reprises à donner ce titre au recueil de ses nouvelles] et il y réclame pour lui le même droit à l'existence que pour Téniers et Gerard Douw à côté de Raphaël et de Michel-Ange. « Il ne veut que récréer, rien de plus », et la plus grande ambition de l'auteur serait de voir son œuvre lue par le peuple, ouvriers et paysans ; il souhaite que, imprimée sur le grossier papier qui sert pour les *Volksbücher*, elle prenne place à côté de l'*Eulenspiegel*, du *Katzenberger* et d'*Abraham Tonelli* [5]. A plusieurs reprises, en effet, nous voyons Tieck cité par Hebbel comme humoriste à côté de Jean Paul. Il est appelé « un des plus grands maîtres de l'humour » et il est dit de lui qu'il a produit dans le genre comique des œuvres immortelles. Dans la préface que nous venons de citer [1849], Hebbel le nomme d'une façon absolue « le maître de l'humour [6] ». Mais Hebbel n'a pas atteint ses modèles. Il n'a rien de l'aimable fantaisie de Tieck et Schnock ne raconte pas ses aventures avec la vanité naïve et satisfaite d'Abraham Tonelli, ni avec la gaieté et la bonhomie d'Attila Schmelzle.

Il faut se rappeler dans quelles conditions la nouvelle a été écrite. Hebbel n'a pas eu à Munich une existence gaie, et pendant cet hiver de 1836-1837 en particulier le choléra sévissait terriblement dans la ville. Dans une préface de 1841 Hebbel rappelle ces soirs d'hiver où, revenant du cours de Medardus Görres, qui commentait l'histoire avec l'Apocalypse, il voyait dans le brouillard passer à grande allure les voitures des pompes funèbres et des lanternes rouges brûler à la porte des médecins, cependant que des fenêtres de l'hôpital tombaient les matelas que l'on venait de retirer de sous

1. Bw. IV, 179. — 2. Bw. I, 130. — 3. Bw. V, 5. Hebbel tenait à protester contre les interprétations de la critique qui voyait dans le *Schnock* des intentions politiques et dans le héros une personnification du peuple allemand [cf. Bw. IV, 202 ; V, 5 ; Tag. III, 4651]. — 4. Bw. V, 44. — 5. W. VIII, 409-410. — 6. Bw. II, 44 ; 6 ; W. VIII, 410.

un cadavre encore chaud. Hebbel étudiait à ce moment Schelling et Hegel [nous avons vu avec quel succès] et son cœur se glaçait « à la table de dissection où le concept désarticulait le monde et brisait toutes les formes ». Pour rester en contact avec la vie, il se réfugia du cercle le plus vaste dans le plus étroit ; pour fuir l'aspect de la mort qui le poursuivait dans la réalité aussi bien que dans la philosophie, il eut recours au comique ; il tourna l'existence en dérision en donnant une forme au néant [1].

Jean Paul avait déjà recommandé, comme un moyen d'atteindre le bonheur, de se terrer dans un sillon et de s'y installer si confortablement que l'on ne voie plus de son nid d'alouette les pièges à loups et les ossuaires dont est semé l'univers, mais seulement les épis dont chacun représente pour l'oiselet un arbre et le protège du soleil et de la pluie. Pour oublier les misères de ce monde il faut prendre un microscope ; on découvre alors qu'une goutte de bourgogne est une mer rouge, la poussière de l'aile d'un papillon le plumage d'un paon, la moisissure un champ en fleurs et le sable un tas de diamants ; il n'est pas besoin d'aller chercher plus loin la splendeur de l'univers et celui qui se livrera à de semblables études apprendra à se contenter des joies infinies et jusqu'alors insoupçonnées de l'existence : la douce chaleur de sa chambre et de son bonnet de coton, la mollesse de son oreiller [2]. Mais Hebbel n'était pas fait pour apprécier de telles joies et la considération de l'infiniment petit ne lui apporta pas, comme à Jean Paul, la tranquillité de l'esprit et du cœur. Le ton du *Schnock* est celui d'une raillerie âpre, mélangée de dédain ou de mépris. Attila Schmelzle est un homme heureux dont son entourage se moque, mais sans méchanceté, et qui d'ailleurs ne remarque pas l'ironie ou, s'il la sent, en reconnaît le caractère inoffensif ; sa femme, tout en faisant à sa tête, l'aime et le comble de petits soins, de sorte que Schmelzle peut en toute tranquillité se croire le maître respecté et craint de son ménage ; il n'a pas le moindre soupçon de sa lâcheté ; il est content de lui, se montre volontiers tel qu'il est et ne voudrait pas être autrement. Schnock, au contraire, ne sait que trop qu'il est un lâche et il en souffre ; c'est tout au plus si le vin lui donne parfois une confiance passagère en lui-même ; il ne peut conserver aucun doute sur la triste opinion que ses voisins et sa femme ont de lui ; Lene [3] lui rend au logis la vie dure et lui fait jouer publiquement dans le ménage un rôle humiliant. Il s'est résigné à son sort ; il vivra méprisé et opprimé, mais l'amertume et la mélancolie forment une bonne part de son caractère. Hebbel avait raison de dire que Schnock était un tout autre personnage que Schmelzle, mais ce n'était pas faire l'éloge de son œuvre. A son ami Rousseau, qui était malade, il recommandait la gaieté comme le meilleur remède et il lui conseillait de lire le *Don Quichotte*, le *Katzenberger* ou le *Schmelzle*. « Le rire est l'électricité de l'esprit ; il m'a préservé du choléra [4]. »

1. W. VIII, 419-420. — 2. Préface du *Quintus Fixlein; Jean Pauls samtl. Werke*, 1860, Bd. III, p. 4-5 ; 6. — 3. Un nom inspiré de Jean Paul, comme celui de Magdalena Kotzschneuzel. — 4. Bw. I, 325.

Mais si Hebbel a ressenti pour lui-même l'influence bienfaisante de la gaieté de Jean Paul, cette influence ne s'est pas étendue jusqu'à sa nouvelle.

XI

En décembre 1836 Hebbel annonce à Élise qu'il a commencé une nouvelle intitulée : *der Schneidermeister Nepomuk Schlägel* dont le premier chapitre : *N. S. auf der Freudenjagd*, est presque achevé. Ce premier chapitre est d'ailleurs resté le seul. Hebbel termina cette esquisse le 16 janvier 1837 et l'envoya en mai à Laube avec prière de l'insérer dans la *Mitternachtszeitung*. Cependant *Schlägel* ne devait paraître qu'en 1847 dans la revue : *der Salon*, dirigée par S. Engländer. Sauf Bamberg et Engländer, la nouvelle semble avoir été peu goûtée, au grand regret de Hebbel qui la trouvait excellente[1].

Schlägel, écrit Hebbel à Elise, est un homme que tout mécontente et qui recherche toutes les occasions propres à exciter sa mauvaise humeur avec l'ardeur d'un chien de chasse à la poursuite d'un lièvre[2]. Sans argent et l'estomac vide, il quitte le soir son misérable logis pour se promener dans les rues de Munich; il n'est pas un passant, fût-ce un mendiant ou un invalide, chez lequel il ne découvre quelque chose qu'il puisse lui envier; il trouve un amer plaisir à opposer le bonheur des autres, réel ou supposé, à sa propre misère; une seconde source de sa joie est de prévoir les infortunes qui atteindront son prochain et le rabaisseront à son niveau à lui. Schlägel. L'original de ce personnage est en grande partie Hebbel lui-même. Lorsque, au commencement de 1837, à peu près vers l'époque où il écrivit sa nouvelle, il lisait Lichtenberg, il nota le passage où celui-ci parle de l'art qu'ont certaines personnes d'empoisonner leur vie[3], et il fait à ce propos cette réflexion que lui-même s'y entend assez bien. Non qu'il ait été d'un naturel envieux, mais ses lettres et son Journal nous montrent comment, à l'inverse de Jean Paul, il ne voyait dans une situation, à la vérité peu brillante, que les côtés qui la rendaient encore plus pénible et gâtait par son humeur sombre les rares joies de son existence : ses relations avec Élise, sa liaison avec Beppy, son amitié avec Rousseau. Il reconnaît qu'il s'entend aussi d'ailleurs à empoisonner la vie des autres; Élise, Beppy et Rousseau en ont fait l'expérience. Il pense que s'il se décrivait lui-même de ce point de vue, on aurait là un caractère digne d'exciter l'attention, sinon la pitié : « Peut-être est-ce mon devoir de le faire[4] ». L'origine du *Schlägel* est dans cette remarque du Journal.

Comme le *Schnock*, le *Schlägel* est une série de scènes ou de traits [Schlägel chez le boulanger. — Schlägel devant le théâtre,

1. Bw. I, 133; Tag. III, 3738; Bw. I, 202; Bw. IV, 35; 53. La nouvelle, W. VIII, 250-262. — 2. Bw. I, 133. — 3. Sur Lichtenberg, cf. Solger, *Nachgelassene Schriften*, I, 119-121. — 4. Tag. I, 672.

— Schlägel et les amoureux. — Schlägel à la brasserie, — retour de Schlägel chez lui] dont l'unité est dans le caractère du personnage. Nous avons donc ici encore une étude de caractère comme dans les petits écrits de Jean Paul, mais sur une moindre échelle; R. M. Werner a rapproché le *Schlägel* de l'*Essküustler* de Börne [1]; Hebbel décrit en effet une des promenades quotidiennes où son tailleur s'échauffe la bile comme Börne décrit un repas de son gastronome. Il y a seulement cette différence que le style de Börne est fort supérieur par l'humour et la légèreté à celui de Hebbel [2]. Au *Schlägel* comme au *Haidvogel* Julian Schmidt reprochait de n'être qu'une série d'épigrammes, une collection de détails caractéristiques notés avec un zèle anxieux, mais qui ne constituaient pas un caractère organique et viable. Le nombre de ces variations baroques est indéfini, car l'œuvre ne constituant pas un ensemble artistique on peut en ajouter ou en retrancher autant qu'on veut. Aux caractères de Hebbel comme à ceux de La Bruyère, qui est son modèle, dit Julian Schmidt, il manque un centre, un lien entre les diverses parties [3]. Un pareil reproche était particulièrement sensible à Hebbel. Dans sa réponse il nie l'influence de La Bruyère qu'il ne connaissait pas; de plus, tandis que Théophraste et La Bruyère analysaient les passions et les tempéraments, il les met en action et résout le général en un particulier, de sorte qu'on ne peut reprocher à ses créations l'abstraction et le manque de vie, pas plus qu'aux caractères ne fait défaut un point vers lequel tout converge [4]. Julian Schmidt n'a pas absolument tort lorsqu'il parle de ce qu'il y a d'anxieux et d'artificiel dans la minutie et la « logique impitoyable » de Hebbel. Cette raideur est fatale à de petites productions humoristiques qui réclament la liberté de la verve et de la fantaisie; il est vrai que ni le caractère ni la situation de Hebbel ne favorisaient chez lui le développement de ces qualités.

XII

Elles ne lui faisaient pourtant pas absolument défaut, comme le prouve la nouvelle ou le fragment de nouvelle : *die beiden Vagabonden*. Ce titre n'apparaît, il est vrai, que dix ans plus tard, lorsque le fragment fut imprimé avec le *Schlägel* et *Anna* dans le *Salon* d'Engländer (1847), mais Hebbel déclare à ce moment que *die beiden Vagabonden* sont contemporains du *Schlägel* et du *Schnock* et ont contribué, comme ses autres nouvelles, à le distraire de ses

1. W. VIII, *Introd.*, XXXIX, *Bornes ges. Schriften*, Hoffmann u. Campe, Bd. I, p. 250-258. — 2. *Grenzboten*, 1850, IV, p. 724.

3. J. Schmidt parle de la langue et des associations d'idées particulières à Jean Paul qui se retrouveraient dans le *Schlägel*: par exemple Bier-und Speisehäuser.... (W. VIII, 257, 32). On en trouverait quelques autres dans le *Schnock*; ainsi W. VIII, 144, 9-10, 13-15, 145, 10-11, etc.; cependant ce sont là des cas isolés.

4. W. XI, 395-397.

soucis[1]. R. M. Werner suppose avec assez de vraisemblance que ce fragment est identique au *Meister Jacob*, dont Hebbel parle à diverses reprises au début de 1837[2].

C'est le premier chapitre des aventures de deux vagabonds qui persuadent à un forgeron de village qu'ils ont le pouvoir de fabriquer de l'or et se font héberger par lui. L'histoire est amusante, le comique franc et sans mélange d'amertume. Hebbel prend plaisir à la sottise de Maître Jacob, qui a été persuadé dès son enfance, sur la foi d'un rêve de sa mère, qu'il serait un homme extraordinaire, et à l'ingéniosité d'ailleurs peu scrupuleuse avec laquelle Jürgen improvise les récits les plus fantaisistes pour duper son public. Dans *Matteo*, le personnage principal, sur le point de devenir un bandit, contribuait à faire arrêter un voleur et voyait dans ce fait une preuve de plus de la désespérante absurdité de l'univers. Dans *die beiden Vagabonden*, Hanns et Jürgen, qui ont plus d'une peccadille sur la conscience, s'emparent d'un voleur qui pénétrait dans l'auberge, mais ne voient que le côté plaisant de l'affaire. Par ce comique sans prétention qui se plaît dans des histoires de magiciens, de pierre philosophale et de boucs animés par les mauvais esprits, histoires qui font frissonner les paysans attardés le soir à l'auberge, *die beiden Vagabonden* rappellent un peu l'*Abraham Tonelli* de Tieck.

D'autre part, Hebbel n'a rien perdu de son talent psychologique : il nous montre Maître Jacob vaniteux, crédule, irascible, sourd à tous les bons avis et menant grand bruit dans sa maison pour bien prouver qu'il est le maître[3]; il indique aussi très finement la différence de caractère entre les deux compères : Jürgen ingénieux, subtil, amateur d'aventures et un peu trop prompt à faire servir son esprit à assurer sa subsistance, fût-ce aux dépens du prochain; Hanns plus lourd, de sens plus rassis et qui reprendrait le marteau de forgeron plus volontiers qu'il ne chercherait la pierre philosophale. Hebbel conserve l'habitude qu'il tient de Kleist de caractériser ses personnages non seulement par leurs paroles mais par un geste ou un détail significatifs : Maître Jacob se distingue dès le premier abord de tous les autres paysans parce qu'il boit sa bière dans un plus grand verre, fait avec sa pipe plus de fumée et n'ôte pas son chapeau; en parlant il pose sa main sur l'épaule de son interlocuteur. Mais le lendemain Jürgen remarque qu'il s'est rasé et s'est taillé les ongles. Dans un moment embarrassant Hanns tousse et passe sa main sur son front; pour marquer sa douleur il appuie sans mot dire son visage sur la table, « ce qui produit une profonde impression ».

Hebbel écrit un jour à Elise, en janvier 1837, que, s'il pouvait triompher d'une certaine lassitude et nonchalance qui l'empêchent de se mettre au travail, il produirait beaucoup, car à chaque instant il lui vient à l'idée des sujets qui mériteraient d'être développés,

1. Bw. IV, 54-58. — 2. W. VIII, Introd., XXVII; Bw. I, 179; 189; 203; 246. La nouvelle : W. VIII, 116-142. — 3. Quelques traits du caractère de Maître Jacob ont pu être empruntés à la nouvelle de Hauff : *das kalte Herz* (*Hauff's sämtl. Werke*, hrsg. von Bolsche, Bd. I, 182 et suiv. et 269 et suiv.).

mais le courage lui manque[1]. Nous voyons en effet, par sa correspondance, qu'il commence bon nombre de nouvelles dont nous ne connaissons plus que les titres, car Hebbel a brûlé plus tard les fragments : *Zimmtlein, die kluge Frau, der falsche Napoleon*[2]. Il songe à prendre comme sujet la Pucelle d'Orléans ou la vie d'un grand homme, Jean Paul par exemple; il note, sous le titre : *Charakterbild*, un passage de la *bairische Landbötin* relatant la mort d'un inventeur malheureux[3]. Dans une nouvelle : *Andreas*, il voulait allier le burlesque au tragique et « exciter ainsi cette impression composite que nous laissent finalement le monde et la vie pris dans leur totalité ». En un autre endroit il note un extrait d'un journal sous le titre : *Humor der Nemesis*[4].

Le plus important de tous ces essais fut un roman intitulé : *der deutsche Philister*, commencé en juin 1837. Hebbel voulait y donner un tableau de la vie de toute son époque, en particulier des tentatives contemporaines pour réintroduire le jésuitisme; une partie au moins du roman devait avoir pour scène une cour allemande; Hebbel y aurait rendu sensible la toute-puissance de l'argent, plus que jamais maître du monde, et la dureté des temps qui fait que pour se garder du mal il faut plus d'énergie qu'à l'époque de Luther pour être un héros. Le principal personnage devait être Geheimrat et écrivain et fréquenter dans les cercles les plus élevés de la société. En novembre 1838, deux chapitres étaient achevés dont Hebbel n'était pas mécontent, mais ce roman aurait exigé de longues études préalables et au moins un an et demi de travail ininterrompu; aussi n'avançait-il que très lentement d'autant que personne ne s'intéressait aux travaux de l'auteur et ne pouvait le conseiller. Bref, dans un de ces moments de découragement où il considérait comme une folie de se consacrer à autre chose qu'à l'étude du droit, Hebbel jeta au feu cette ébauche avec des centaines de lettres et beaucoup de poésies et d'autres essais; si le *Schnock* et les autres nouvelles qui nous ont été conservées échappèrent à ce sort, ce fut uniquement parce qu'elles se trouvaient alors entre les mains de Rousseau, qui était absent de Munich. Douze ans plus tard Hebbel regrettait encore cet autodafé trop précipité, car le *Philister*, d'après le souvenir qu'il en avait conservé, était fort supérieur au *Schnock*. En 1839 il en parle à Gutzkow et en 1847 il songe encore à reprendre ce sujet[5]. Ce sont probablement les romans de la Jeune Allemagne[6]

1. Bw. I, 147-48. — 2. Bw. I, 119; 145; 179; 203; 246; 179. — 3. Tag. I, 1169; 751; 537. — 4. Bw. I, 167; 179; 203; Tag. I, 728. — 5. Bw. I, 215; 234; 240; 350; IV, 201-202; Tag. I, 676; 1375; 1579; III, 4241.

6 Et aussi sans doute *die Epigonen* d'Immermann, que Hebbel lit en août 1838 (Tag. I, 1282), nous ne savons à quel moment il a lu *Munchhausen*, auquel il fait allusion en novembre 1842 (Tag. II, 2619). Hebbel appréciait assez les deux romans, le premier cependant plus que le second, et a signalé précisément leur importance sociale : « Immermann hat in seinen beiden Romanen alle Bewegungen und Richtungen der Zeit abgespiegelt und zwar in den *Epigonen* die ernsthaften und wichtigen, so weit sie sich fratzenhaft darstellten, im *Munchhausen* aber die fratzenhaften und nichtigen die sich ernsthaft geberdeten. » (Tag. II, 2725)

qui avaient un instant orienté Hebbel vers la description de la société contemporaine.

XIII

A la fin de mars 1837 Hebbel annonce à Élise qu'il a commencé un conte : *der Rubin*, qui, malgré sa brièveté, est pourtant ce qu'il a écrit de mieux en prose depuis son arrivée à Munich. Au commencement d'avril il n'a pas changé d'opinion ; le sujet conviendrait, dit-il, très bien pour un opéra, et il en est aussi fier qu'un honnête homme peut l'être. A la fin de mai il annonce que le conte est terminé. « C'est jusqu'ici le meilleur de mes travaux en prose ; je crois y avoir résolu un problème très difficile[1]. » Le manuscrit envoyé à Hauff pour le *Morgenblatt* en novembre 1837, puis à Tieck en août 1838 avec *Anna* et le *Schnock*, puis à Gutzkow en 1840, fut enfin publié en 1843 dans le *Freihafen* de Theodor Mundt[2].

Kulke nous a raconté, d'après Hebbel lui-même, comment l'auteur eut la première idée de cette nouvelle. Hebbel se promenait avec un ami, probablement au Jardin Anglais, lorsque tout en causant il vit étinceler dans le sable un caillou. « Si, pensais-je en me baissant pour ramasser la pierre sans troubler le moins du monde mon ami dans ses propos, si dans ce caillou était renfermée une vierge qui ne pourrait être délivrée du charme magique que si le propriétaire du caillou s'en dessaisissait volontairement, sans rien savoir de cette particularité ; si, d'autre part, le caillou, précisément parce qu'il renferme la princesse, exerçait sur son possesseur une telle attraction qu'il préférerait mourir que de s'en séparer, quel sujet admirable d'une foule de conflits ![3] » En un instant l'idée entière du conte avait surgi dans son esprit. D'autre part déjà, en octobre 1836, il avait noté dans son Journal : « Jette loin de toi pour ne pas perdre ! c'est la meilleure règle de vie[4] ».

Assad, un jeune Turc, est poussé par une force irrésistible à dérober un rubis d'une beauté merveilleuse chez un joaillier de Bagdad. Arrêté, il est condamné à mort par le cadi, mais sauvé par un magicien qui lui révèle que ce rubis est la prison de la fille du sultan, la princesse Fatime, victime d'un mauvais génie. Assad peut voir Fatime un instant et apprend qu'il est en son pouvoir de la délivrer, mais le moyen est d'une telle simplicité qu'il ne vient précisément à l'esprit de personne. Pendant un an Assad reste absorbé dans la contemplation du mystérieux rubis jusqu'au jour où le sultan veut le lui enlever de force ; plutôt que le voir entre les mains d'un autre, Assad le jette dans le fleuve. A l'instant même Fatime tombe dans les bras de son père : pour qu'elle fût délivrée, il suffisait que le possesseur du rubis le jetât volontairement loin de lui[5].

1. Bw. I, 189-190 ; 197 ; 203. — 2. Bw. I, 241 ; 367, II, 38, 265. — 3. Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, 1878, p. 68-69. — 4. Tag. I, 442. — 5. W. VIII, 69-80.

La valeur de ce conte est en premier lieu dans l'idée qu'il traduit et que nous avons déjà retrouvée à la base de plusieurs nouvelles de Hebbel : l'homme faible et aveugle est incapable de découvrir les moyens qui le conduiront à son but, jusqu'au moment où le hasard l'y transporte à son grand étonnement. Le rubis où repose la princesse représente l'idéal vers lequel une puissance irrésistible entraîne Assad : il lui faut s'emparer de la pierre précieuse, il le sent, dût-il payer de sa vie les quelques instants où il la tiendra dans sa main; il a conscience de n'avoir pas été un voleur, car c'est ce qu'il y a dans sa nature de plus profond et de plus obscur qui aspire à posséder ce merveilleux rubis avant même qu'il en connaisse la valeur. Lorsqu'il a vu la princesse, lorsque l'idéal s'est révélé à lui dans sa splendeur, il ne peut plus avoir d'autre pensée. Pendant un an il vit à l'écart, pâle et silencieux, absorbé dans son rêve et se retirant dans des endroits solitaires pour contempler son trésor. Cela pourrait durer jusqu'à sa mort si le destin ne lui faisait don soudain de ce qu'il a désiré si ardemment, précisément à l'instant où il y renonce et parce qu'il y renonce. C'est ainsi que Matteo voit tourner la chance en sa faveur dès qu'il se met en route pour voler et assassiner; comme lui, Assad « devient heureux parce qu'il a été un misérable ». L'univers a pour symbole cet arbre dans le tronc duquel Matteo enfonce un poignard et d'où tombe un fruit. Les écrits de la vieillesse de Gœthe avaient d'ailleurs appris à Hebbel les vertus du renoncement. Et l'on pourrait même trouver dans cette nouvelle un pressentiment du futur système dramatique de Hebbel : l'homme nourrit de folles ambitions et n'hésite pas à commettre le mal pour les réaliser; cependant son effort est vain et il n'est l'artisan que de son malheur.

Mais dans le *Rubin* règne seulement un humour léger. Nous nous mouvons à moitié dans le monde réel et à moitié dans celui de la féerie. Hebbel a pu emprunter divers éléments fantastiques à Tieck et à Hauff; dans les contes de celui-ci il y a aussi des princesses enchantées filles de sultans l'une d'elles a été changée par un méchant magicien en cigogne; pour la couleur locale Hebbel a pu se documenter dans une édition annotée des *Mille et une Nuits* qu'il lisait en février 1837 [1]. R. M. Werner cite un passage de Hoffmann, dans *das öde Haus*, qui peut avoir influé sur Hebbel ainsi que le *Honestus* de Börne [2]. L'impétuosité d'Assad qui vole le rubis rappelle celle d'Oscar qui assassine, sans plus tarder, le vieillard pour s'emparer des trois pierres précieuses; les deux magiciens ont les mêmes façons vis-à-vis des jeunes gens [3]. Dans le *Rubin* le ton est parfois romantique : ainsi, au début, lorsqu'Assad célèbre en termes lyriques la splendeur des pierres précieuses qui réunissent les éléments célestes : l'air, le feu et l'eau; elles sont le dernier produit des forces qui agissent dans la nature. Entre la nature et l'homme règne une harmonie mystérieuse; parmi les

1. Tag. I, 638. — 2. W. VIII, *Introd.*, XLII. — 3. *Börnes ges. Schriften*, Bd. I, p. 171-179.

pierres précieuses les unes rendent l'homme doux et paisible; d'autres lui donnent des rêves agréables; la vue du rubis a éveillé chez le sultan une mélancolie singulière et le souvenir de la fille qu'il a perdue. On trouverait de semblables théories chez les romantiques. La nuit apparaît à Assad comme une coupe où vont se tremper ses lèvres et où écume le plus doux des breuvages de vie. Du reste Hebbel dit de son œuvre que ce n'est pas un conte au vrai sens du mot; il s'est servi de ce titre de la même façon que souvent Tieck, et, en tout cas, ajoute-t-il, exposer un caractère dans ses détails est plus utile que de fabriquer des nouvelles vides d'idées comme la plupart des contemporains [1]. Il a dessiné sûrement le caractère d'Assad, le rêveur enthousiaste, et esquissé avec verve les silhouettes du cadi au sourire diabolique et du joaillier que son gros ventre et le souci de sa digestion n'ont pas empêché de courir après son voleur.

XIV

Il nous reste à mentionner quelques nouvelles de peu d'importance. *Die Obermedizinalrätin* fut envoyée à Laube pour la *Mitternachtszeitung* en mai 1837 et y parut en juin. C'est une très courte esquisse où Hebbel se moque d'une femme coquette malgré ses cinquante ans et bas-bleu; un type que l'on trouve déjà dans Laube et dans Hauff. Le comique y est assez gros et pas des plus délicats. Hebbel semble se faire de singulières illusions sur le ton qui règne dans la bonne société [2].

Ein Abend in Strassburg, envoyé à Laube en même temps que l'*Obermedizinalrätin* et paru aussi en juin 1837 dans la *Mitternachtszeitung*, représente tout ce qui a été exécuté d'une description que Hebbel projetait de son voyage à pied de Heidelberg à Munich [3]. Il en parle déjà à Elise avant son départ de Heidelberg; pendant le voyage il note dans ce but tous les incidents et aussi ses impressions, émotions et réflexions [alle inneren und äusseren Erlebnisse]. Peu de temps après son arrivée à Munich, en octobre 1836, il se prépare à écrire « une œuvre bizarre et qui n'aura probablement de la description de voyage que le nom »; ce sera comme un instrument sur lequel il jouera ses mélodies favorites [4]. En novembre, nous apprenons que la description n'avance que lentement; il compte y déverser à peu près toutes ses idées et doit y travailler avec soin [5]. Hebbel comptait donc dans cette production donner libre cours à sa subjectivité. Ses modèles sont Heine et Laube. Il avait lu les *Reisebilder* déjà à Wesselburen et les *Reisenovellen* probablement au fur et à mesure de leur apparition (1834-37) à Ham-

1. Bw. I, 367. — 2. Bw. I, 202. La nouvelle : W. VIII, 62-66. — 3. Bw. I, 202; la nouvelle : W. VIII, 66-69. — 4. Bw. I, 87; 96; 107. — 5. Bw. I, 118.

bourg, Heidelberg et Munich[1]; elles ont peut-être plus influé sur Hebbel que les *Reisebilder*, dont elles s'inspiraient d'ailleurs de plus près que Laube ne voulait le reconnaître. Chez Laube comme chez Hebbel, c'est le même pathétique, la même emphase, le même mélange de sentimentalité, de *Weltschmerz* et d'ironie. Hebbel erre le soir à travers les rues de Strasbourg, poursuivi par des visions de spectres et ayant lui-même la sensation de ne plus faire partie de l'existence banale et joyeuse qui s'agite autour de lui, de n'être plus qu'un fantôme échappé d'un cimetière tant son âme est mélancolique, blasée et avide de rentrer dans le néant. Mais une jeune fille prend par la main le pâle jeune homme et ses baisers redonnent au désespéré la force de vivre. Dans les *Reisenovellen* fourmillent également les jeunes filles qui consolent l'irrésistible auteur aux relais de poste. Il y a seulement chez Hebbel plus de sincérité dans la douleur que chez Laube; la nouvelle a été écrite, comme le *Schnock*, pendant l'hiver où sévissait le choléra et où l'état de dépression morale de Hebbel atteignait son degré le plus inquiétant.

Eine Nacht im Jägerhause a été écrite pendant l'été ou l'automne de 1836, à Heidelberg ou à Munich, et a paru après diverses vicissitudes dans le *Morgenblatt* de Hauff en février 1842[2]. Nous n'avons pas la première rédaction. C'est l'histoire que l'on retrouve chez divers auteurs, entre autres Paul-Louis Courier, de deux jeunes gens qui, égarés dans une forêt et obligés de demander l'hospitalité à des paysans de mauvaise mine, passent la nuit dans les transes, se croyant chez des bandits. Dans Hebbel, l'histoire se complique du fait que le garde forestier qui accueille les deux étudiants sous son toit, les mystifie en affectant des manières suspectes. R. M. Werner a signalé des ressemblances avec le début de la nouvelle de Hauff : *das Wirtshaus im Spessart*[3]; deux compagnons regardent, avant d'entrer, à travers la fenêtre de l'auberge solitaire et se communiquent leurs réflexions sur l'aspect peu encourageant de l'intérieur. Hebbel avait lu Hauff à Wesselburen; peut être à Heidelberg ou à Munich, à l'Université, se rappela-t-il l'écrivain qui avait selon lui si excellemment décrit la vie des étudiants[4]. On peut d'ailleurs retrouver dans cette nouvelle des souvenirs des excursions que Hebbel faisait seul ou avec des amis dans les environs de Heidelberg; un des étudiants s'appelle Otto, comme Rendtort, un ami de Hebbel, avec lequel celui-ci fit le voyage de Hambourg à Heidelberg et de Heidelberg à Munich. L'histoire est racontée habilement et sans prétention.

1. Bw. I, 13; Tag. I, 940. Sur les *Reisenovellen*, cf. Gutzkow, *Erinnerungen (ausgew. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XII, 70), et Laube lui-même (*Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XL, 209-211). — 2. W. VIII, 262-273 et 432. — 3. *Deutsche Literaturztg*, XXIX, Spalte 262-271 et 326-338 (*Hauff's sämtl. Werke* hrsg. von Bolsche, Bd. I, 160-164). — 4. Bw. III, 120; W. XII, 253.

XV

Lorsqu'en 1855 Hebbel publia en un volume sept de ses nouvelles [1] choisies parmi les meilleures, il eut à diverses reprises l'occasion de les caractériser dans sa correspondance. Elles sont, dit-il, écrites dans la manière concise des vieux conteurs italiens et dramatiques au plus haut degré. Quoique datant de diverses époques, elles se ressemblent toutes en ce qu'elles s'attachent à mettre en valeur exclusivement les caractères et les situations et ne forment pas un genre intermédiaire entre le roman et la nouvelle, comme les dernières productions de la plume de Tieck [2]. Ses nouvelles, dit-il encore, sont écrites absolument dans le style des vieux maîtres qui n'employaient pas leur talent à analyser longuement les passions et les idées, mais cherchaient avant tout à raconter des événements nouveaux et extraordinaires et à décrire les caractères qui en résultaient [3]. Déjà, en 1841, il avait écrit pour un recueil projeté de ses nouvelles une préface [4] où il déclarait que, à l'exemple des anciens maîtres, il s'était rigoureusement abstenu de tout ce que les modernes appellent dialectique et avait consacré tous ses soins à l'invention et aux caractères, non au raisonnement ou à la description. De ce point de vue il insistait sur la nécessité de séparer rigoureusement les différents genres les uns des autres; l'individualité, dit-il, a envahi l'art tout entier; il n'y a plus de place que pour l'individu, ses phénomènes et ses manifestations; drame, lyrisme, épopée, tout est devenu subjectif [5]. Il faudrait réagir; la nouvelle en particulier devrait renoncer à l'analyse des sentiments et des idées où elle se complaît et offrir au lecteur des événements nouveaux et extraordinaires, et les situations nouvelles et extraordinaires où se trouvent placés par suite les individus. Hebbel a conscience d'avoir, dans ses propres nouvelles, recherché avant tout la netteté des contours et la fidélité du coloris, et il termine en se réclamant de Boccace comme d'un maître qu'il admire.

C'est Boccace que Gœthe imitait, au moins dans la forme extérieure du *Décaméron*, dans ses *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, la première série de nouvelles que possède la littérature allemande [6]; quelques mois auparavant, il avait lu les nouvelles de Calderon. Un certain nombre des histoires que se racontent la

1. Ce sont : *Matteo*, *Herr Haidegel*; *Anna*; *Pauls merkw. Nacht*; *die Kuh*; *Nepomuk Schlägel*; *Nacht im Jägerhause*. — 2. Bw. V, 214; 253. Cf. W. VII, 227-228. *Tieck* : In der Novelle dagegen.... — 3. Bw. VIII, 37. Cf. Bw. V, 51 : « Novellen im spanischen u. altitalienischen Stil. » — 4. W. VIII, 417 et suiv.; les mêmes idées plus brièvement dans une préface de 1844 [W. VIII, 420]. — 5. Cf. Gœthe : « die allgemeine Krankheit der jetzigen Zeit, die Subjectivität »; et le passage qui suit [*Entr. avec Eckermann*, 29 janvier 1826]; [Biedermann, *Göthe-Gespräche*, Bd. V, 264-267]. — 6. Cf. l'éloge de Boccace, Solger, *Nachg. Schriften*, I, 5-6.

baronne et ses hôtes sont d'invention romane; le but de Gœthe est de divertir, comme Boccace, la bonne société et de contribuer à sa culture. Dans un style calme et aisé, les personnages narrent « des histoires qui intéressèrent et occupèrent leur cœur et leur intelligence et qui, lorsqu'ils y pensaient de nouveau, leur procuraient un moment de gaieté pure et tranquille ». Le narrateur n'intervient pas dans le récit par l'étalage de ses sentiments et de ses réflexions, car « là où il voit le hasard jouer avec la faiblesse et l'imperfection humaines, il garde pour lui plus volontiers qu'ailleurs ses considérations, et aucun des héros dont il conserve les actes dans sa mémoire n'a à craindre son blâme ni à attendre sa louange [1] ».

Gœthe a donné dans ses entretiens avec Eckermann une définition de la nouvelle que Hebbel lui a empruntée. « Qu'est-ce qu'une nouvelle, sinon un événement réel et extraordinaire? C'est là le véritable sens du mot, et tant de productions qui circulent en Allemagne sous ce titre ne sont pas des nouvelles, mais des histoires ou tout ce que vous voudrez [2]. » Gœthe cite comme exemple de récit méritant le nom de nouvelle, outre sa propre *Novelle*, la petite histoire qu'il a intercalée dans les *Wahlverwandtschaften* [3]. La *Novelle* de Gœthe, à laquelle il a donné ce titre parce qu'elle lui paraissait typique, est par un côté exposition fidèle de la réalité; Gœthe s'est efforcé de décrire les faits et les situations avec une telle précision que notre imagination puisse se les représenter avec vivacité : lui-même concevait que certaines scènes pussent être reproduites par le dessin sans que l'artiste eût rien à ajouter d'essentiel. Il se félicitait en même temps d'être resté un narrateur objectif et de n'avoir rien mis de lui-même dans cette petite œuvre [4]. Mais, s'il s'est abstenu d'exprimer les sentiments et les réflexions que provoquaient en lui les événements, il n'a pas renoncé pour cela à introduire une idée générale dont les faits sont la démonstration. Il compare la nouvelle tout entière à une plante dont l'idée est la fleur : « Tout le feuillage, toute la reproduction de la réalité, n'est là qu'à cause de la fleur et tient d'elle toute sa valeur. Car que nous importe la réalité en elle-même? Elle nous récrée lorsqu'elle est reproduite avec fidélité; nous pouvons même acquérir par là une connaissance plus exacte de certaines choses; mais pour la meilleure part de notre nature il n'y a de gain que celui qui vient de l'idée telle que l'a engendrée le cœur du poète [5]. »

Hebbel a profité des enseignements de Gœthe. Ses nouvelles sont, d'un côté, réalité, et, de l'autre, idée, expression de son opinion sur le monde et la vie, mais expression objective dans la manière

1. *Gœthes Werke*, Weimar, 1900, Bd. XVIII, 123; 125-26. — 2. *Entretiens avec Eckermann*, 29 janvier 1827 [Biedermann : *Gœthe-Gespräche*, Bd. VI, 40]. — 3. *Wahlverwandtschaften*, Th. II, Kap. X. — 4. *Entretiens avec Eckermann*, 15 janvier 182[illegible] [Biedermann, *op. cit.*, Bd. VI, 11]. — 5. Ibid. 18 janvier 1827, Biedermann, Bd. VI, 23]. Sur la *Novelle*, cf. Seuffert, *Gœthe-Jahrbuch*, Bd. XIX, p. 133-166.

de Gœthe et de Kleist [1]. De ce dernier Hebbel s'inspirait en outre pour l'essentiel de sa *Weltanschauung* et, d'ailleurs, au point de vue de la forme, les nouvelles de Kleist sont, autant que celles de Gœthe, des nouvelles au véritable sens du mot, « des exemplaires du genre que la France, l'Italie et l'Espagne ont cultivé [2] ». Gœthe et Kleist sont les maîtres de Hebbel dans la nouvelle.

A l'époque où Hebbel écrivait, ce n'était pourtant ni de Gœthe ni de Kleist que l'on se recommandait d'ordinaire, et celui qui, plus que ses deux prédécesseurs, avait mis ce genre à la mode était Tieck. Depuis 1822 il avait publié de nombreuses nouvelles et s'était risqué aussi à l'occasion dans des aperçus théoriques. Boccace, Cervantès et Gœthe sont les modèles qu'il offre à la jeune génération. Comme ces grands écrivains il veut que la nouvelle « mette en lumière un événement, grand ou petit, qui, si aisément qu'il puisse se produire, est étrange et peut être unique ». La nouvelle se distingue de tous les autres genres narratifs en ce que le cours uniforme et rectiligne du récit est soudain interrompu par un tournant inattendu, par une péripétie extraordinaire quoique naturelle. L'imagination sera d'autant plus frappée que les faits appartiendront à une réalité plus quotidienne [3]; là est le mérite de Cervantès [4]. D'autre part, dit Tieck, la nouvelle peut aussi prendre pour sujet les conflits qui résultent dans la réalité de la diversité des idées et des croyances. On retrouve ainsi dans la nouvelle ce désaccord essentiel de l'existence, ce dualisme du monde sur lequel repose la tragédie grecque. Le destin peut jouer un rôle dans la nouvelle et dans celle-ci s'introduit un élément mystérieux, une question insoluble « qui donne une vie nouvelle à la lettre morte de l'habituelle réalité ». « La nouvelle peut parfois, à sa manière, apaiser les contradictions de la vie, expliquer les caprices du destin, tourner en dérision le délire de la passion et dessiner dans ses broderies ingénieuses mainte énigme du cœur et de la folie humaine; ainsi la réalité s'éclaircira à nos regards; nous reconnaîtrons ce qu'il y a d'humain dans la joie comme dans la mélancolie, et dans le mal

1. Cf. Fr. Schlegel à propos de Boccace : « Ich behaupte, die Novelle ist sehr geeignet, eine subjective Stimmung und Ansicht und zwar die tiefsten und eigenthümlichsten derselben indirect und gleichsam sinnbildlich darzustellen.... Die Novelle ist zu dieser indirecten und verborgenen Subjectivität vielleicht eben darum besonders geschickt weil sie übrigens sich sehr zum Objectiven neigt... » [*Fr. Schlegels prosaische Jugendschriften*, hrsg. v. Minor, Bd. II, 411-412].

2. *Kleist's Werke* hrsg. v. Erich Schmidt, Bd. III, 130; sur l'influence des Italiens et des Espagnols sur Kleist [cf. aussi : Minde-Pouet : *H. von Kleist, seine Sprache und sein Stil*, 94-95].

3. Tieck, *Schriften*, 1829, Bd. XI, Einl. LXXXV-LXXXVIII. — 4. Tieck, *Kritische Schriften*, Bd. II, 381 [*zur Geschichte der Novelle*] : « Dieser grosse Erfinder Cervantes' wies die Leser und Autoren auf das wirkliche Leben hin, und sein grosser Genius zeigte wie das Alltägliche und Geringe den Schimmer und die Farbe des Wunderbaren annehmen könne und seitdem besitzen wir die Erzählungen und Darstellungen aus der wirklichen Welt, jene Zufälligkeiten und Schwächen des Lebens die zuletzt auch nicht die niedrigsten Armseligkeiten verschmäht haben. »

lui-même nous découvrirons une vérité supérieure qui rétablit l'équilibre[1] ».

L'idéal de Tieck se rapproche sur plus d'un point de celui de Hebbel, mais le dernier passage cité trahit déjà cette tendance « didactique » qui apparaît encore plus clairement dans les nouvelles de Tieck et que Hebbel blâme comme leur plus grave défaut. « Tieck commente la nature plus qu'il ne devrait le faire; » il veut tout résoudre, tout expliquer; mais dans toute œuvre d'art, dans la nouvelle en particulier, il doit subsister finalement une obscurité, une énigme, qui nous donne le sentiment de l'inachevé, de l'indéterminé et par là de l'infini[2]. Kleist expose [et Hebbel suit sa trace] la contradiction qui est au fond de la réalité, telle qu'elle se dévoile dans les faits, sans tenter une conciliation illusoire. Tieck a encore le tort de concéder au nouvelliste le droit « d'être bavard et de se perdre dans la description même des détails[3] »; il a fait lui-même un très grand usage de ce droit; dans ses nouvelles s'intercalent entre les événements des digressions, des réflexions, des discussions qui, malgré leur intérêt, retardent la marche de l'action et affaiblissent l'impression que doivent produire les faits. Hebbel a, comme nous l'avons vu, reproché à plusieurs reprises à Tieck d'avoir démesurément élargi le cadre de la nouvelle et créé un genre hybride entre la nouvelle et le roman. Bien qu'il reconnût à Tieck un don particulier dans l'invention des situations et le dessin des caractères, il ne lui doit en somme rien[4].

Nous l'avons vu emprunter çà et là quelques traits à Börne ou à Laube[5], mais il ne lui est évidemment jamais venu à l'esprit de les prendre pour modèles. Il ne semble pas avoir beaucoup connu Hauff, qui ne manque pas cependant de mérite comme nouvelliste; il raconte avec légèreté, avec grâce et avec fraîcheur. Sans avoir la rigueur et la concision de Kleist, ce Souabe, plein de *Gemüth* et de fantaisie, sait gouverner son imagination et conduire habilement son récit à son terme logique.

La très grande majorité des nouvelles de Hebbel datait de son séjour à Munich. Plus tard nous ne trouvons à mentionner que *Matteo* en 1839 et *die Kuh* en 1849; encore la première de ces nouvelles se rattache-t-elle d'une façon directe aux précédentes. Pourquoi Hebbel n'a-t-il pas persévéré dans cette voie? « J'envie les femmes, dit-il un jour à Élise; elles peuvent écrire des pages entières sans avoir rien à dire : moi j'ai tout de suite fini; lorsque je n'ai plus de pensées à exprimer, je perds toute envie d'écrire

1. Tieck, *Schriften*, 1829, Bd. XI, *Einl.* LXXXVIII-XC. — 2. Tag, I, 1057. — 3. Tieck, *Schriften*, 1829; Bd. XI, *Einl.* LXXXVII.

4. Sur Tieck nouvelliste, cf. Minor : *Akademische Blätter*, 1884, p. 129 et 193. Dans Tieck, *Kritische Schriften*, Bd. II, 76; cf. le jugement de Solger sur les nouvelles de Kleist : « Ein tiefes und erschütterndes Eindringen in das Innerste des menschlichen Gefuhls; eine ausserordentliche, energische und plastiche Kraft der ausseren Darstellung. »

5. Outre les *Reisebriefe*, Laube avait publié comme nouvelles, en 1835-37, *die Liebesbriefe*, *die Schauspielerin*, *das Glück*.

et souvent même je n'attends pas si longtemps. C'est pourquoi le talent du conteur me manque, bien que j'invente aisément les situations et le reste. Je ne me sens réellement jamais entraîné par l'inspiration; tout me semble insignifiant, superflu; chaque passage devrait renfermer quelque chose d'important et dans de pareilles conditions on n'écrit pas beaucoup de pages [1]. » Quoique les longueurs ne soient jamais en littérature une qualité, cependant le genre épique s'en accommode plus aisément que tout autre; dans la description du monde et de la vie, nous prenons plaisir à nous arrêter de temps en temps pour considérer plus à loisir un aspect qui nous charme; une narration trop rapide, une concision poussée à l'extrême nous fatiguent, et nous préférons la manière de Gœthe à celle de Kleist. Mais Hebbel se sentait plus fait pour imiter Kleist que Gœthe, et son tempérament l'entraînait même encore plus loin que Kleist.

C'est qu'il aspirait au genre littéraire où la concentration est le plus de rigueur. Il avait plus de dispositions pour la nouvelle que pour le roman et pour le drame que pour la nouvelle. Déjà, en écrivant *Anna*, il remarquait que le dramatique s'y mêlait à l'épique, et on peut en dire autant de ses nouvelles en général comme de celles de Kleist; il satisfait ainsi un penchant dont il n'a pas encore clairement conscience.

Mais une fois qu'il a trouvé sa voie et débuté comme auteur dramatique, il n'a plus aucune raison d'écrire des nouvelles et il n'y songe plus. Elles représentent une étape de son évolution qu'il a désormais dépassée. Il s'en rendait vaguement compte lui-même lorsqu'il y voyait plus tard les essais timides d'un talent qui ne se comprenait pas encore [2].

1. Bw. II, 83.

2. Bw. VI, 80. — Sur la nouvelle et sur ce qui la distingue du roman, cf. le passage connu de Heyse, dont les idées sont en somme celles de Hebbel : « Wenn der Roman ein Kultur — und Gesellschaftsbild im Grossen, ein Weltbild im Kleinen entfaltet, bei dem es auf ein gruppenweises Ineinandergreifen oder ein concentrisches Sich — umschlingen verschiedener Lebenskreise recht eigentlich abgesehen ist, so hat die Novelle in einem *einzigen* Kreise einen einzelnen Conflict, eine sittliche oder Schicksals-Idee oder ein entschieden abgegrenztes Charakterbild darzustellen und die Beziehungen der darin handelnden Menschen zu dem grossen Ganzen des Weltlebens nur in andeutender Abbreviatur durchschimmern zu lassen. Die Geschichte, nicht die Zustände, das Ereignis, nicht die sich in ihm spiegelnde Weltanschauung, sind hier die Hauptsache. » Plus loin Heyse insiste encore sur la nécessité d'une « starke Silhouette » dans la nouvelle et cite comme modèle l'histoire du faucon dans Boccace. (*Deutscher Novellenschatz*, préface du premier volume: p. 17-18.)

CHAPITRE VI

POÉSIES LYRIQUES (1836-1839) ET THÉORIE DU LYRISME

I

Ce qui distingue Hebbel d'un certain nombre d'écrivains de son époque, c'est qu'il lui est impossible d'écrire pour de l'argent. Parfois il le déplore et parfois il s'en félicite, mais jamais, dit-il, il ne mésusera, en vue d'un misérable gain, du talent que la nature peut lui avoir donné, pour cette simple raison que, même s'il le voulait, il n'y réussirait pas[1]. Pendant son séjour à Munich on ne peut citer qu'un seul exemple de travail de ce genre : les articles qu'en passant par Stuttgart il avait proposé à Hermann Hauff d'envoyer au *Morgenblatt* comme correspondant munichois de ce journal[2]. L'offre fut acceptée, ce qui remplit Hebbel d'espérance. Munich, dit-il, offre une foule de sujets à un correspondant qui a des idées à exprimer; il pensait que ces articles formeraient son principal travail pendant l'hiver de 1836-1837. Il achevait sa lettre en hâte pour aller visiter l'*Octoberfest* qu'il comptait décrire comme début, description qui lui coûta beaucoup de travail[3]. Mais son zèle se refroidit très rapidement. Il ne commença le second article que trois mois après, en janvier 1837, dans ses humeurs noires, et plus tenté, dès qu'il avait écrit une ligne, de l'effacer que d'en écrire une autre. « Je ne sais comment cela finira[4]. » En juin il attendait encore ses honoraires et cela acheva de le dégoûter. En octobre, malgré les considérations pécuniaires il avait une peine infinie à écrire pour ne rien dire[5]. Il reconnaissait lui-même avoir rempli ses fonctions avec une telle négligence que Hauff semblait en décembre s'être procuré un autre correspondant. En février 1838 il eut encore un court accès de zèle, mais après un dernier article en avril il ne paraît plus rien de lui dans le *Morgenblatt*[6].

1. Bw. I, 118. — 2. Bw. I, 97. — 3. Bw. I, 100, 101; 103. — 4. Bw. I, 161, 185. — 5. Bw. I, 216; 232. — 6. Bw. I, 245; 279-80.

De la vie munichoise Hebbel ne connaissait absolument que la superficie, ce que chacun pouvait en observer en se promenant dans les rues ou en lisant la *Bairische Landbötin;* ses maigres ressources ne lui permettaient d'aller ni au théâtre, ni au concert, ni au café, ni dans les expositions; il n'avait pas de relations dans la société; il avouait que dans ces conditions un correspondant devait être omniscient pour écrire des articles seulement passables[1]. Ceux qu'il envoya sont en tout au nombre de sept[2]. Ils décrivent des fêtes ou des cortèges populaires, l'aspect de Munich pendant le choléra, ou la semaine de Pâques, ou la réouverture du *Bockskeller*; ils nous parlent d'une ménagerie ou d'une somnambule, d'un condamné exposé au pilori ou de nouveaux monuments au Jardin Anglais; enfin, comme sujets d'un plus haut intérêt, des représentations de Jost, de Mme Dahn ou d'Esslair, de la *Griselidis* de Halm et de *Wallenstein*, d'un concert de Strauss, de la lecture publique d'une épopée et des collections de la Pinacothèque ou de la Glyptothèque. On dégage çà et là quelques passages intéressants sinon pour les lecteurs du *Morgenblatt*, du moins pour nous; ce sont ceux où transparaît la personnalité de Hebbel et que nous avons cités ou citerons : la critique de quelques pièces de théâtre, les impressions des musées, Munich au temps du choléra, le catholicisme munichois, la musique religieuse, des réflexions sur l'époque et la société. D'autre part sa curiosité et son talent psychologiques s'affirment dans la perspicacité avec laquelle il étudie les gens qui l'entourent; il note la physionomie, les gestes, les paroles, et, par une série de traits extérieurs, cherche à reconstituer à nos yeux les émotions qui agitent les personnages. A ce point de vue la description de l'*Octoberfest* est particulièrement remarquable.

II

Depuis six ou sept ans déjà, il ne s'était guère passé de mois ni même de semaine qui n'eût vu s'augmenter la collection de poésies lyriques que Hebbel conservait dans ses papiers, sauf à se livrer à des autodafés partiels dans des heures de découragement. Mais celles-ci devenaient rares. A la fin de 1836 déjà il écrivait à Elise qu'il se sentait sûr de lui sur ce terrain, tandis que sa prose laissait encore beaucoup à désirer. En ce qui concernait la poésie lyrique, il croyait parfois à son génie[3]; il estimait que ses productions prouvaient qu'il n'avait plus rien à apprendre dans ce genre; quand il relisait des pièces comme *Bubensonntag* ou *das letzte Glas* sa confiance devenait de la certitude; il les aurait trouvées belles même si elles avaient été d'un autre[4]. Les qualités qu'il admirait dans Gœthe et dans Uhland, il avait réussi à les acquérir, et, vers—

1. Bw. I, 180. — 2. W. IX, 361-401. — 3. Bw. I, 123; 200. — 4. Bw. I, 352; Tag. I, 1329.

l'époque où il quitta Munich, il ne voyait parmi les poètes vivants de l'Allemagne que Uhland qui lui fût supérieur[1].

Il était donc naturel que déjà à Heidelberg il songeât à publier un recueil de ses poésies[2]. En allant de Heidelberg à Munich, il avait vu à Stuttgart Gustav Schwab, qui l'avait engagé à écrire un cycle de poésies à la gloire des Dithmarses comme Uhland et lui avaient célébré le passé des Souabes. Hebbel accueillit cette idée avec enthousiasme [elle lui était d'ailleurs déjà venue, prétend-il] et tout en cheminant sur les grandes routes, il composa la pièce qui devait servir d'introduction à l'ouvrage. Mais cette pièce n'était pas encore achevée en décembre et la strophe que Hebbel envoya un jour à Elise est tout ce qu'il exécuta de ce projet patriotique[3]. Au mois de mai 1837 reparaît le plan d'un recueil lyrique qui comprendrait environ soixante-dix pièces[4]. Mais en novembre seulement Hebbel songe sérieusement à se mettre à l'œuvre; il envoie le manuscrit à Uhland, en le priant de lui trouver un éditeur et en lui demandant la permission de lui dédier le recueil. Il s'excusait de vouloir déjà à vingt-cinq ans offrir ses œuvres au public, mais il y était contraint par la lutte pour l'existence[5]. Uhland répondit très aimablement au commencement de février 1838, mais sa bonne volonté était impuissante. Un incendie venait de détruire la librairie de Cotta, qui ne pouvait en ce moment songer à entreprendre la publication d'un nouvel ouvrage. Hebbel n'en était pas moins très fier de cette réponse de Uhland, et de celle de Cotta, négative mais conçue dans les termes les plus flatteurs[6].

Sans perdre de temps Hebbel envoya le manuscrit à Campe, à Hambourg; le nombre des pièces s'élevait à cent vingt, les honoraires demandés à dix louis d'or. Campe soumit le recueil au jugement de Gutzkow, qui dirigeait le journal *Telegraph für Deutschland*, édité par Campe. Hebbel avait, il est vrai, d'avance peu de confiance dans la sûreté du goût poétique de Gutzkow et le rapprochement que fit celui-ci entre la manière de Hebbel et celle de Hölty parut à l'auteur dénué de fondement. Cependant Gutzkow se montrait bienveillant et élogieux, mais, ne croyant pas à un succès immédiat du recueil auprès du public, il conseillait de préparer les lecteurs en faisant d'abord paraître des pièces détachées dans les journaux; il offrait le *Telegraph*. Sous ces conditions Campe déclarait se charger de la publication du volume et consentait à payer d'avance la moitié du prix demandé. Hebbel se rangea à l'avis de Gutzkow[7]. Cependant Gutzkow et Campe ne semblent pas avoir

1. Bw. I, 401; 322. — 2. Bw. I, 55; 68; 90. — 3. Bw. I, 99; 110; 112; 133. — 4. Bw. I, 201.

5. Bw. I, 249-50. Rousseau possédait à Ansbach un manuscrit des poesies de Hebbel qu'il avait recopiées (Bw. I, 352); lorsque les poésies parurent en 1842, Hebbel demanda à la famille Rousseau d'anéantir ce manuscrit (Bw. II, 123).

6. Bw. I, 255-56; 263-64; 265-66. La lettre de Uhland dans Bamberg, I, 139-150. — 7. Bw. I, 266; 282-84; 287. En 1839 Gutzkow rapproche aussi Uhland de Hölty (*Gutzkow's ausgew. Werke*, hrsg. von Houben, Bd. XII, 76).

montré par la suite autant de bonne volonté qu'au début ; en août Hebbel écrit à Campe pour exiger des explications qu'il ne reçoit pas, car en décembre il mentionne parmi les premières visites qu'il fera à Hambourg une démarche auprès de Campe pour lui demander s'il est décidé, oui ou non, à entreprendre la publication et, en cas de réponse négative, reprendre le manuscrit [1].

III

Nous avons vu que pour Hebbel, disciple de Uhland, la poésie lyrique se résume dans la prédominance du *Gemüth* ; le lyrisme est par ailleurs soumis à la loi générale de l'esthétique : exprimer l'universel dans le particulier. Ses théories ne changent pas essentiellement à Munich ; c'est en effet dans la poésie lyrique qu'il était arrivé le plus tôt à formuler nettement son idéal et à le réaliser de façon à se satisfaire. Son admiration pour Uhland ne diminue pas ; il lit avec un plaisir infini : *das Glück von Edenhall* et le matin il s'enivre des poésies de Uhland qu'il récite à haute voix en se promenant dans sa chambre [2]. Mais à Uhland s'ajoute maintenant comme modèle Gœthe, que Hebbel a lu assidûment à Heidelberg ; jusqu'alors il le connaissait à peine et d'ailleurs « le feu souterrain », « la précision d'oracle » de Gœthe sont des qualités auxquelles un jeune poète reste peu sensible [3]. Désormais Gœthe et Uhland reparaissent l'un à côté de l'autre comme les maîtres de la poésie lyrique dont Hebbel est le disciple enthousiaste [4]. Sans doute Gœthe s'est exprimé parfois sur Uhland en des termes peu favorables, mais Hebbel sait qu'il faut distinguer dans la vie de Gœthe et dans ses ouvrages le déclin de l'apogée, les poésies de la jeunesse que tout au plus Uhland a égalées et les jugements de la vieillesse auxquels Hebbel ne peut souscrire [5].

Le but de la poésie lyrique est d'ouvrir les profondeurs du cœur humain, d'apporter la lumière et l'apaisement dans nos sentiments les plus obscurs et les plus tristes par des mélodies aussi claires que l'azur du ciel ; elle enivre le cœur humain de lui-même et le réconforte. Tel est l'exemple qu'ont donné Gœthe et Uhland ; Hebbel croit l'avoir parfois suivi avec succès. La poésie lyrique doit révéler

1. Bw. I, 294 ; 368-69. — 2. Bw. I, 69 ; 217. — 3. Bw. I, 68 ; Tag. I, 136. — 4. Bw. I, 74 ; 401.

5. Bw. I, 225 ; 226 ; Tag. I, 239. Cf. Gœthe : *Entr. avec Eckermann* 21 octobre 1823 à propos de Uhland : « ... so viele schwache und trübselige Gedichte... » Biedermann, Bd. IV, 296], et *Corresp. avec Zelter* 4 octobre 1831] à propos de Gustav Pfizer : « Aus der Region worin Uhland waltet, möchte wohl nichts Aufregendes, Tüchtiges, das Menschengeschick Bezwingendes hervorgehen... Wundersam ist es wie sich die Herrlein [die schwäbischen Dichter] einen gewissen sittig-religiös-poetischen Bettlermantel so geschickt umzuschlagen wissen dass, wenn auch der Ellenbogen herausguckt, man diesen Mangel für eine poetische Intention halten muss. » Cf. des jugements plus favorables : *Entr. avec Eckermann*, 21 oct. 1823 et mars 1832 [Biedermann, IV, 296 ; VIII].

à l'homme ses sentiments les plus nobles et les plus sublimes : on ne saurait mieux la définir. Ou encore elle a pour mission de fixer sous une forme artistique les phases les plus fugitives et les plus délicates de notre vie intérieure. Le procédé fondamental de Uhland est d'exposer en les analysant les ébranlements de notre sensibilité. Gœthe parle souvent de la « naïveté » du poète lyrique; elle consiste à saisir au vol pour les noter dans son œuvre le geste ou le mot par lesquels dans un moment d'émotion un homme exprime inconsciemment sa plus intime individualité. Il faut que les vers où le poète exprime sa douleur soient pour lui ce qu'est pour l'homme du peuple le : hélas! que lui arrache son affliction [1]. Gœthe se moquait des esthéticiens qui cherchent sans y parvenir des définitions abstraites de la poésie et du poète : « Qu'y a-t-il là besoin de tant définir? disait-il; sentir vivement une situation et être capable d'exprimer ce sentiment, tout l'art du poète est là-dedans [2] ». Il recommandait à Eckermann, comme un moyen infaillible pour ne rien produire de médiocre, de prendre chaque fois pour sujet d'une petite pièce ce que lui apportait le moment présent, pendant que l'impression n'avait encore rien perdu de sa fraîcheur. « Toutes les poésies doivent être des poésies de circonstance, c'est-à-dire que la réalité doit en fournir l'occasion et le sujet. » Ses propres poésies n'étaient pas, disait-il, autre chose. Il recommandait encore à Eckermann un conseil dont Hebbel a fait son profit, de dater chaque pièce : « Vous aurez ainsi un Journal de vos états d'âme [3] ».

Lorsqu'un sentiment a pris possession de l'âme du poète au point de ne plus lui laisser de tranquillité tant qu'il n'aura pas été exprimé, alors, mais alors seulement, le poète a vraiment mission d'écrire. Gœthe savait par expérience que faire des vers est « un phénomène interne et nécessaire qui est indépendant des circonstances extérieures ». « Si l'homme n'était pas condamné par nature à exercer son talent, on devrait se reprocher d'être assez fou pour se créer sans cesse, dans le cours d'une longue vie, de nouveaux soucis et de nouveaux labeurs [4]. » Cette poésie qui a pour base le sentiment, est essentiellement une poésie individuelle. C'est pourquoi il est très difficile selon Hebbel de pénétrer le sens profond d'un morceau lyrique comme de scruter les replis les plus cachés d'une individualité; on subit passivement l'impression produite par cette dernière, sans analyse et sans réflexion; le mieux est de faire

1. Bw. I, 191; Tag. I, 1307; Bw. I, 211; Tag. I, 985; 868; 941. — 2. Gœthe : *Entr. avec Eckermann*, 11 juin 1825 (Biedermann, Bd. V, 217).

3. Gœthe, *Entr. avec Eckermann*, 18 sept. 1823 : « Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte; sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts. » Biedermann, Bd. IV, 266. Cf. *Corresp. avec Zelter*, 14 oct. 1821 : « Willst du dich als Dichter beweisen, | Musst du nicht Helden noch Hirten preisen; | Hier ist Rhodus! Tanze, du Wicht', | Und bei der Gelegenheit schaff' ein Gedicht! » — Pour les dates, *Entr. avec Eckermann*, 29 oct. 1823 (Biedermann, Bd. IV, 305).

4. Tag. I, 941; Gœthe, *Corresp. avec Zelter*, 3 mai 1813; 22 avril 1828.

de même vis-à-vis d'une poésie. Une poésie digne de ce nom est inépuisable comme une personnalité; elle laisse toujours le sentiment de l'inachevé, c'est-à-dire de l'illimité, de l'incommensurable; nous sentons que, si loin que nous allions, de nouvelles perspectives s'ouvriront devant nous; la dernière impression est celle du mystérieux. Une vraie ballade par exemple ne le cède pas en valeur au drame le plus sublime et le surpasse même peut-être parce que les secrets les plus profonds de la nature viennent s'ajouter aux secrets les plus profonds du cœur humain. Hebbel note dans son Journal une phrase de Fr. Schlegel d'après lequel le but de la poésie est d'exposer, celui de la prose de communiquer; or on n'expose que ce qui est imprécis, indéfini; chaque poésie est donc un infini. En tâchant de rendre complètement un état d'âme, d'épuiser une individualité, elle atteint ce qu'il y a de plus général, ce qui est la base de toutes les individualités. « Plus une poésie exprime l'individuel et plus il est certain qu'elle possède, à côté de la signification particulière, une signification générale [1]. »

Gœthe écrivait à Zelter. Hebbel transcrit ce passage dans son Journal qu'à son grand regret des commentateurs bienveillants et intelligents de ses poésies s'attachaient à des détails de date ou d'origine comme si, par la connaissance de ces minuties, ils pouvaient arriver à mieux comprendre ses œuvres. « Ils devraient être satisfaits de voir que le poète a transposé pour eux l'individuel dans le général de façon qu'il puisse trouver accès sans autre préparation dans leur individualité [2]. » En d'autres termes, le lecteur retrouve ses propres sentiments dans ceux qu'exprime le poète: celui-ci, comme le dit Hebbel, porte l'humanité, ses joies et ses souffrances, dans sa poitrine; à l'enthousiasme poétique il doit la clef qui lui ouvre l'univers. Ce qui n'empêche pas Hebbel d'indiquer dans un autre endroit, comme un caractère essentiel de ses poésies, le fait qu'aucune n'exprime quelque chose de général [3]. Telle est en effet l'apparente antinomie en présence de laquelle se trouve le poète: ni le particulier ni le général, chacun pris à part, ne peuvent lui suffire; il doit les concilier; il doit généraliser le particulier ou, ce qui revient au même, particulariser le général. Hebbel a trouvé dans Gœthe de nombreux passages dans ce sens. « Personne ne veut comprendre, dit Gœthe, que la plus haute et l'unique opération de la nature et de l'art est de donner une forme et une forme spécifique, de façon que chaque être devienne, soit et reste quelque chose de particulier et de significatif. » Ou encore : « Saisir et représenter le particulier, voilà ce qui constitue l'art [4] ». Mais, d'autre part : « Tant qu'un homme n'exprime que ses quelques impressions subjectives, il ne mérite pas le nom de poète : mais dès qu'il sait s'assimiler le monde et l'exprimer, il est un poète [5] ».

1. Bw. I, 303; 282; 183; Tag. I, 956; 1017. — 2. *Corresp. avec Zelter*, 27 mars 1830 (Tag. I, 263). — 3. Bw. I, 176; 227. — 4. Gœthe, *Corresp. avec Zelter*, 30 oct. 1808 (cité par Hebbel, Tag. I, 201); *Entr. avec Eckermann* (29 oct. 1823, Biedermann, Bd. IV, 307). — 5. *Entr. avec Eckermann* (29 janv. 1826), Biedermann, Bd. V, 266).

La solution de ce problème est le secret de la « forme ». « Plus une poésie exprime l'individuel, dit Hebbel, et plus il est certain qu'elle possède, à côté de la signification particulière, une signification générale que l'on pourrait qualifier d'allégorique, à condition qu'ici l'allégorie ne dispense pas de la forme, mais au contraire la suppose [1]. » C'est ce que Gœthe appelait découvrir l'intérêt poétique de la réalité. « Lorsqu'on est arrivé à représenter l'individuel, dit-il ailleurs, commence aussitôt ce que l'on nomme la composition [2]. » Il ne pensait pas, d'ailleurs, qu'il y eût là beaucoup de difficultés à surmonter : « Un cas particulier devient général et poétique par le seul fait qu'un poète le prend pour sujet ». Car « chaque caractère, si original qu'il puisse être, et chaque chose que l'on peut représenter, depuis la pierre jusqu'à l'homme, a parmi ses attributs la généralité; en effet, tout se répète et il n'y a rien d'unique en ce monde ». Ailleurs Gœthe donne une raison plus profonde : « Le poète doit prendre pour sujet le particulier, et, pourvu que ce particulier soit sain, normal, le poète représentera par son intermédiaire le général [3] ». Car on n'a pas de peine à découvrir la loi de ce qui est normal. Comme cette question de la « forme » intéresse non seulement le lyrisme, mais l'art tout entier, nous nous bornerons à ces quelques indications, nous réservant de l'étudier plus en détail lorsque nous considérerons l'esthétique de Hebbel dans son ensemble.

Beaucoup de poètes ont échoué dans la poésie lyrique parce qu'ils n'ont fait de place qu'au général, parce que chez eux c'est la raison qui parle et non le sentiment. Hebbel ne se lasse pas de revenir sur ce point. La vraie poésie n'a rien à voir avec la raison, *Verstand*, qui n'exprime que des rapports entre les objets et jamais la nature intime de ces derniers; l'idée poétique est le produit admirable d'une conception de la vie et la poésie a pour unique but de révéler cette idée au cœur, non à l'intelligence. Il faut qu'en lisant cette poésie nous vibrions à l'unisson du poète et non pas que notre esprit soit entraîné à exercer son activité en des réflexions et des déductions [4]. Le raisonnement est borné et nous pouvons seulement approuver ou rejeter ses conclusions; au contraire tout ce qui est fait, réalité, est infini; ce que Heine appelle la voix de la nature et Gœthe naïveté, c'est-à-dire ce qui exprime l'essence intime d'un objet ou d'une personnalité, fait partie de la réalité et est matière à poésie. Du sentiment relèvent les forces les plus secrètes de la nature humaine : l'obscur, l'inconscient; c'est par le sentiment que l'homme se rattache à un monde plus haut sans lequel le monde d'ici-bas serait vide et insignifiant; c'est par le sentiment que l'homme est en communication avec la vie et la nature [5]. De tout cela la raison n'a pas la moindre idée et toute poésie inspirée par la raison sera superficielle.

1. Tag. I, 1017. — 2. *Entr. avec Eckermann*, 18 sept. 1823; 29 oct. 1823; Biedermann, Bd. IV, 265; 304. — 3. Gœthe : *Entr. avec Eckermann*, 18 sept. 1823; 29 oct. 1823; 11 juin 1825 (Biedermann, Bd. IV, 265; 304; V, 216). — 4. Bw. I, 253. — 5. Tag. I, 868; 887; 1523.

Le sentiment est l'infini, la dernière impression de la poésie et de l'art en général est celle du mystère, du problème irrésolu. C'est pourquoi la poésie didactique n'a de la poésie que le nom; elle est un produit de la raison et exclut la contradiction dans l'idée; elle supprime l'énigme. S'il ne s'agissait dans l'art que d'exprimer des idées ingénieuses, agrémentées de brillantes métaphores, et non pas de donner une forme, un corps aux idées, la poésie serait superflue; la prose y suffit déjà; mais précisément la poésie didactique rivalise, sans le savoir, avec la prose [1]. « Toute poésie, disait Gœthe, doit instruire mais sans que le lecteur s'en aperçoive; elle doit attirer son attention sur ce qu'il vaudrait la peine qu'il apprît; il doit en tirer lui-même un enseignement comme on tire un enseignement de la vie. » Gœthe concluait de là que l'on ne peut ajouter aux trois genres connus de poésie : lyrique, épique et dramatique, un quatrième genre, le didactique, « car les trois premiers genres se distinguent les uns des autres par la forme et par conséquent le quatrième genre, qui tire son nom de son contenu, ne peut être mis sur la même ligne [2] ». Que l'essentiel dans la poésie soit la forme et que l'art ne nous instruise pas autrement que la vie, dont il représente la forme la plus haute, ce sont là des idées que Hebbel ne pouvait qu'approuver. Le vrai lyrisme semble n'exprimer que des idées banales et cent fois rebattues. L'admirable poésie de Uhland sur le retour du printemps, si nous l'analysons du point de vue de notre intelligence, semble une variation sur ce thème que tout change dans l'univers; nous n'avions pas besoin de Uhland pour nous l'apprendre. Mais quels sentiments de joie, d'allégresse, de courage n'éveille pas dans notre cœur cette poésie en lui révélant l'harmonie qui règne entre les émotions éternelles et fondamentales de notre individu et les phénomènes de la nature [3]. C'est là ce qui fait l'éternelle jeunesse de la poésie lyrique, tandis qu'une idée est neuve tout au plus une heure et demie. Hebbel va même jusqu'à poser comme principale différence entre la poésie et la prose le fait que la prose exprime ce qu'on a pensé et la poésie ce qu'on a vécu [4].

Les Allemands sont, d'après Hebbel, à cette époque, le seul peuple qui possède une poésie lyrique, mais elle est loin d'être parfaite. On peut dire en bloc que pendant la période précédente elle s'est noyée dans les généralités et qu'actuellement son plus grave défaut est le manque de naturel [5]. La période précédente est repré-

1. Tag. I, 1024; Bw. I, 282. — 2. Gœthe : *Corresp. avec Zelter*, 29 nov. 1825. Inversement Jean Paul, qui a une tendance à tenir plus de compte du fond que de la forme, range la poésie didactique dans le lyrisme [*Vorschule der Æsthetik*, parag. 75]. Mais Hebbel considérait ce chapitre de la *Vorschule* comme sans valeur [Tag. II, 2686].

3. Tag. I, 1083; il s'agit de la pièce *Fruhlingsglaube* dans les *Fruhlingslieder*. A propos d'une autre poésie de Uhland, Hebbel constate que, lorsqu'il s'agit de juger d'une œuvre poétique, le sentiment est infiniment supérieur à la raison. [Tag. I, 1014.]

4. Tag. I, 1408.

5. Tag. I, 1405; 1063. Cette « affectation » dont parle Hebbel ne semble pas différente de la « subjectivité » que Gœthe déplore comme le plus grand mal

sentée principalement par Schiller, dont Hebbel ne se lasse pas de critiquer la poésie lyrique; il est par excellence le poète où le sentiment a complètement disparu pour faire place à la raison, à la réflexion; tout ce qui a été dit précédemment sur les défauts d'une semblable poésie atteint Schiller en première ligne: ses poésies sont des monstres; il est relativement beaucoup plus lyrique dans ses drames[1]. Parmi les contemporains, Hebbel n'épargne que Uhland: son imitateur Gustav Schwab est une âme de philistin; il se contente de mettre en mauvais vers la légende et l'histoire sans que l'on sente dans sa poésie le souffle d'une personnalité puissante; c'est à lui que s'applique vraiment la phrase de Gœthe sur le manteau de mendiant que porte cette poésie. Tieck cherche à exprimer la nature en décrivant ses phénomènes sans se servir comme intermédiaires des sentiments que ces phénomènes éveillent chez l'homme; c'est un procédé trop original[2]. Les adversaires de Uhland, Laube et Gutzkow, n'ont à aucun degré le sentiment de la poésie: Hebbel recopie en le parsemant de points d'exclamation un passage des *Reisenovellen* où Laube reproche aux Souabes de se confiner dans leur vallée et de ne pas être pour l'époque contemporaine « des phares ». Gutzkow est de ceux qui, dans une poésie, ne se préoccupent que des idées et nullement des sentiments[3].

Rückert ne manque pas de talent, mais ne sait pas faire un bon usage de ses richesses; en rassemblant des détails sans valeur et des idées communes, que l'on dissimule sous l'éclat de la forme et les artifices de la prosodie, on obtient une poésie qui ne peut se comparer qu'à une queue de paon et qui n'a ni valeur ni dignité; si Hebbel voulait suivre cette voie, vingt feuilles d'impression par an ne lui suffiraient pas pour ses poésies; Rückert est de la même école que Lohenstein[4]. Platen est également un poète qui n'est riche que

de l'époque contemporaine, parce qu'elle favorise toutes les fantaisies et excentricités aux dépens de la forme. *Entr. avec Eckermann*, 29 janvier 1826 [Biedermann, V, 264. *Corresp. avec Zelter*, 30 oct. 1808 [Gœthe cite comme exemples : Werner, Œhlenschläger, Arnim, Brentano].

1. Tag. I, 887, 913, 1383; Bw. I, 216. Hebbel avait trouvé les mêmes critiques dans Gœthe, *Entr. avec Eckermann*, 14 nov. 1823 [Biedermann, Bd. IV, 318-319]. « Ich kann nicht umhin zu glauben, dass Schiller's philosophische Richtung seiner Poesie geschadet hat; denn durch sie kam er dahin, die Idee höher zu halten als alle Natur, ja die Natur dadurch zu vernichten ... Man sieht aus seinen Briefen an Humboldt wie er sich damals mit der Intention plagte, die sentimentale Poesie von der naiven ganz frei zu machen. Aber nun konnte er für jene Dichtart keinen Boden finden und dies brachte ihn in unsägliche Verwirrung. Und als ob, fügte Gœthe lachelnd hinzu, die sentimentale Poesie ohne einen naiven Grund, aus welchem sie gleichsam hervorwächst, nur irgend bestehen konnte. »

2. Tag. I, 1324; 989.

3. Tag. I, 941; Bw. I, 283-84. La satire de Gutzkow contre les Souabes : *Pimpernellens Schwabenstreiche*, avait paru dans le *Telegraph* en 1838 et dans le *Skizzenbuch* en 1839 [*Gutzkow's ausgew. Werke*, hrsg. von Houben, Bd. XI, 222-236. Cf. encore *Ibid.*, Bd. XI, 66; 74; 78-79; Bd. XII, 76-78. Dans le *Phönix* de 1835, Gutzkow avait publié : *Gœthe, Uhland und Prometheus* [*Ibid.* Bd. XI, 148-150].

4. Bw. I, 88; 139; 141; 225.

d'idées et ne brille que par la virtuosité de la forme; il a une bride magnifique, mais n'a pas de cheval[1]. La poésie d'Œhlenschläger est de la pire banalité; on ne voit pas de raisons pour qu'il s'arrête lorsqu'il commence d'écrire, tant ses productions sont vides de pensées et de sentiments. Il a recours à l'allégorie qui est la mort de la poésie et lorsque, par hasard, il trouve un détail heureux donnant l'impression de la réalité, il l'introduit dans sa poésie comme le Hottentot se pare d'un bijou en se le passant dans le nez[2]. Freiligrath fait de bons vers et montre du talent dans la description, mais ces qualités, même centuplées, ne constituent pas encore le poète; comparer les montagnes avec des géants et les vagues avec des coursiers gigantesques, c'est du style poétique mais non de la poésie, car l'esprit poétique fait défaut. Chez Anastasius Grün, comme chez les précédents, la poésie est dans la forme, non dans l'idée; ce qui d'ailleurs est bien plus propre à exciter l'admiration du public. Comme Gutzkow, Hebbel trouvait Freiligrath et Grün prétentieux[3].

Quant à Heine, sa poésie, surtout dans sa plus récente manière, était le produit de l'impuissance et du mensonge. Sa sensibilité était agitée d'émotions confuses d'où ne pouvait se dégager aucun sentiment précis; ou bien le poète n'avait peut-être pas le courage et la force d'attendre que le jour se fît dans son âme; dans tous les cas il jetait « la torche de l'ironie » dans ce monde encore en germe. « Mais cette transfiguration par le bûcher n'est admissible que lorsqu'un phénix s'envole du milieu des flammes; chez Heine il n'y a pas le moindre phénix; il ne reste que de la poussière et de la cendre avec laquelle joue négligemment le vent. » Hebbel appelle un peu plus loin Tacite « le phénix de Rome », « le produit de toutes les horreurs dont il rend témoignage[4] ». Mais, chez Heine, de cet

1. Tag. I, 427; 1523. Le jugement de Gœthe sur Platen, quoique le blâme s'y mélange beaucoup à l'éloge, paraît encore trop favorable à Hebbel [Bw. I; 225; cf. *Entr. avec Eckermann*; 30 mars 1824; 25 déc. 1825; 11 février 1831, Biedermann, *op. cit.* Bd. V, 59; 259; VIII, 78].

2. Tag. I, 594. Hebbel transcrit le jugement de Gœthe sur Œhlenschläger : « Er ist einer von den Halben die sich für ganz halten und für etwas drüber. » [Tag. I, 258; *Corresp. avec Zelter*, 30 oct. 1828; cf. tout le passage et *ibid.*, 2 juin 1806; 30 oct. 1808].

3. Bw. I, 302; 401; Tag. I, 1054; 1529. Gutzkow avait exprimé ce jugement dans une conversation avec Hebbel en avril 1839. Cependant la même année il publiait, dans le *Jahrbuch der Literatur* de Campe, son article *Vergangenheit und Gegenwart*, où il s'exprimait en termes beaucoup plus flatteurs sur les deux poètes. D'une façon générale, dans la revue qu'il fait du lyrisme contemporain, Gutzkow couvre tout le monde de fleurs : Grün, Freiligrath, Lenau, Chamisso, Rückert et les Souabes, non seulement Uhland, mais Schwab, Pfizer et Karl Mayer. Ses opinions étaient ici fort différentes de celles de Hebbel [*Gutzkow's ausgew. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XII, 76-80].

4. Tag. I, 1099; 1145. Sur les faibles traces d'imitation de Heine chez Hebbel, cf. Möller : *Hebbel als Lyriker*, p. 3-4. Sur la poésie de Heine, Gutzkow dans *Vergangenheit und Gegenwart*, est de l'avis de Hebbel. Après avoir montré que Heine [et Borne] pouvaient intéresser et éblouir, mais non pas attirer et satisfaire, il termine : « Dem was in seinen Versen Wahrheit und Gefühl sein sollte, schenkte man keinen Glauben. Seine Zauber schienen keine göttliche, sondern magische zu sein, seine Sterne waren nicht immer silbern, sondern

incendie universel, de cette dérision de ce qu'il devrait y avoir pour lui de plus sacré entre ses sentiments, il ne résulte rien, si ce n'est une pitoyable bouffonnerie. Lorsque Hebbel lit l'*Almanach des Muses pour l'année 1837*, Chamisso, Grün, Eichendorff et tous ceux qu'il ne daigne pas nommer, sont embrassés dans un même jugement : en dépit des vers corrects ou gracieux que l'on peut y rencontrer, il n'y a pas dans tout le recueil une seule poésie qui soit poétique, et cela suffit déjà à donner une idée du lyrisme allemand contemporain. Hebbel appelle de tous ses vœux la venue d'un poète « plein d'ardeur et d'indépendance », mais il n'en paraît aucun en Allemagne ; « on ne trouve partout que des poètes de pacotille[1] ».

IV

Si nous voulons classer les poésies de Hebbel d'après un degré croissant de généralité, nous trouvons d'abord celles qu'il écrit sous le coup d'un sentiment intense, d'une vive douleur par exemple, comme celle que lui cause la mort d'Émil Rousseau. Trois mois après cet événement il écrit à Charlotte Rousseau pour s'excuser de n'avoir encore célébré le souvenir de son ami dans aucune poésie ; il n'en a pas encore été capable ou du moins rien de ce qu'il a écrit ne l'a satisfait parce qu'une émotion qui bouleverse l'âme tout entière ne devient que lentement matière à poésie ; il est déjà arrivé à la période où il peut concevoir les images et les idées dont il fera usage, mais il n'a pas encore atteint la tranquillité et la clarté intérieures qui sont nécessaires[2]. Une émotion intense et récente n'est pas poétique, elle reste purement individuelle. Elle peut s'exprimer seulement dans des poésies comme : *an mein Herz*, *Emil*, *Emil Rousseau* ; cette dernière poésie n'est que la description en vers de sa dernière entrevue avec Rousseau dont nous avons le récit moins circonstancié en prose dans une lettre à Élise[3] ; ne sachant pas dégager le germe poétique, Hebbel n'achève pas la pièce. Il n'est poète que dans les moments où la lassitude endort la douleur, « pendant une promenade rêveuse au crépuscule » (*Abendgefühl*[4]).

Un sentiment au contraire qui, quoique vif, n'est pas subit ni soumis à des fluctuations mais qui forme dans la vie affective du poète pour ainsi dire l'accord fondamental, s'exprimera sans effort dans des vers où les accidents individuels, les causes particulières de ce sentiment, reculeront suffisamment au second plan pour ne pas compromettre la valeur de la pièce. De ce genre est l'hypocondrie de Hebbel ; pendant l'hiver de 1836-1837 elle se traduit dans diverses pièces ; l'une, *Schlafen*, est comptée par l'auteur parmi ses meilleures

oft versilbert, seine Blumen waren oft aus Taft gemacht und nur mit künstlichem Wohlgeruch angefeuchtet. » (*Gutzkow's ausgew. Werke*, hrsg. v. Houben Bd. XII, 61.

1. Tag. I, 651 ; Bw. I, 178 ; 158. — 2. Bw. I, 375. — 3. W. VII, 162-163 ; Bw. I, 329. — 4. Bw. I, 354 ; W. VI, 226.

productions. C'est une poésie, dit-il, qui vient du plus profond de son âme, qui respire la volupté de la mort, cette volupté que nous goûtons aux plus belles heures et aux heures de pire angoisse [1]. Un sentiment analogue, le sentiment qui nous secoue lorsque la mort nous effleure, lorsque la vision du néant nous fait nous cramponner désespérément à la vie, s'exprime dans une poésie un peu postérieure : *An den Tod* [2]. La pièce intitulée *Kirchofblume* et le commentaire dont Hebbel l'accompagne nous montrent comment un événement particulier, une visite au cimetière sous le soleil printanier, en pleine épidémie de choléra, affecte la mélancolie du poète [3]. La même disposition d'esprit lui inspire peu après : *Licht in der Nacht*, où tout concourt pour donner une impression d'outre-tombe [4]. En même temps il conçoit l'idée d'une autre pièce : un homme tiré de son sommeil par une mélodie lointaine; mais ce n'est que six mois après que l'idée reçoit la forme poétique; il a fallu qu'elle s'organisât lentement dans l'esprit du poète [*Wohin?* [5]].

La plupart des poésies de cette époque sont des « nocturnes »; la nuit est en harmonie avec les sombres rêveries du poète, mais dans les pièces plus parfaites la mélancolie se fond, se fait plus profondément, plus généralement humaine. Ainsi, dans *Nachtgefühl* [6], les pensées du poète, fatigué et triste, se reportent aux jours de son enfance où sa mère le couchait dans son berceau, pendant que le vent hurlait autour de la maison : en même temps il songe à l'heure où les voisins le coucheront dans la tombe pour l'éternel repos; le sommeil vient, le rêve; est-il étendu dans son berceau ou dans sa tombe? il ne sait. Souffrances et soucis s'atténuent et, après les particularités du début, il ne reste plus à la fin que le sentiment pur. Des poésies semblables sont *Stillstes Leben*; *Nachtlicher Gruss; das Grab* [7]. Hebbel, en envoyant cette dernière pièce à Élise, la prie de la lui commenter, de lui indiquer ce qui en fait la beauté. Pour la mettre sur la voie il ajoute : « Aucune de mes poésies n'exprime quelque chose de général ». Cependant la signification qu'il indique ensuite est bien une idée générale : la peine que nous nous donnons pour atteindre une récompense, rend cette récompense vaine [8]. Cette maxime, qui est du domaine de la raison, prend une forme poétique lorsqu'on la transpose dans le domaine du sentiment en l'exemplifiant par un fait particulier : un rêve du poète qui s'est vu creusant son propre tombeau, puis s'y couchant de lui-même.

Sont atténuées encore, fondues, généralisées, donc poétiques, les impressions lointaines qui remontent à l'enfance. Une des poésies dont Hebbel était le plus fier, une de celles qui lui donnaient une foi inébranlable en sa vocation poétique est *Bubensonntag*, où il revit ses impressions d'enfance de cinq ou six ans dans l'église silencieuse et déserte de Wesselburen, les matins de dimanche : « C'est peut-être, dit-il dans son enthousiasme, la meilleure poésie que j'aie

1. W, VI, 290; Bw. I, 133. — 2. W, VI, 266. — 3. W, VII, 146; Bw. I, 117. — 4. W, VII, 146; Bw. I, 126. — 5. Bw. I, 214; W, VII, 151. — 6. W, VI, 227. — 7. W, VII, 140; VI, 227; 263. — 8. Bw. I 227; 246.

jamais faite ». Il croit y avoir dignement suivi les traces de Uhland et de Gœthe et y avoir exprimé un des sentiments obscurs de l'âme humaine [l'émotion religieuse, la crainte et le désir de la présence divine dans le cœur d'un enfant] en des mélodies limpides comme l'azur du ciel[1]. Le souvenir d'une visite à une grand'mère presque inconnue et de son étonnement anxieux d'enfant devant cette vieille femme dans l'esprit de laquelle le passé et le présent se confondaient étrangement, lui a inspiré : *Grossmutter*[2]. Les ombres de celles qu'il a aimées autrefois se dressent aussi devant lui : la lune éclaire comme autrefois la fenêtre de Doris Voss [*Spuk*] et la pièce : *an Hedwig*[3] évoque le souvenir d'une délicieuse idylle à cette époque de l'existence où la douleur n'a pas encore d'épines et où la joie ne donne pas encore d'ivresse, de sorte que, plus tard, au milieu des combats de la vie, la pensée se reporte pour un instant vers ce mensonge trop court et qu'à son lit de mort l'homme voit se rouvrir le paradis de sa jeunesse[4].

Étroitement apparentée à la poésie des souvenirs est la poésie des adieux : « C'est pour moi une profonde émotion, écrit Hebbel à Elise au moment de quitter Munich, de songer que je fais une chose pour la dernière fois[5] ». Nous séparer d'un être cher nous donne un pressentiment de la mort[6] ; nous sentons dans la nature et dans l'homme l'action de forces obscures, mystérieuses et mystiques parce qu'elles nous donnent la sensation de l'au-delà. Et cependant bien douces sont les douleurs de la séparation! Nous laissons s'écouler le sang de notre cœur, nous sentons tout notre être se fondre en une mélancolie délicieuse, nous croyons glisser déjà sans effort dans la mort[7]. Cet ensemble d'impressions a inspiré à Hebbel, entre les deux *Scheidelieder* qu'il range à diverses reprises parmi ses meilleures productions, une poésie qu'il place pour sa perfection à côté du *Bubensonntag : das letzte Glas*[8].

Le poète affranchit ses sentiments des limites étroites d'une individualité en montrant le rapport de ces sentiments avec les aspects divers de la nature, à laquelle nous tenons d'ailleurs par le côté le plus profond, le plus obscur et le moins individuel de notre être. Quelques semaines après la mort d'Emil Rousseau, Hebbel écrit à sa sœur : « Le souvenir de mon ami m'a inspiré récemment quelques poésies;... l'une d'elles conçue pendant une promenade mêlée de rêverie au crépuscule a jusqu'à un certain point apaisé ma douleur ». Il s'agit d'*Abendgefühl*[9]. Une douleur cuisante prend une forme poétique dès que la douceur du soir vient la tempérer. Joies et souffrances s'assoupissent ; dans l'ombre confuse du crépuscule, dans l'engourdissement des sens la vie n'apparaît plus que comme une mélodie berceuse. Le sens de la nature s'était éveillé chez Hebbel à Heidelberg ; il ne perd rien de sa vivacité à Munich. A propos de la

1. W, VI, 198; Tag, I, 1329; Bw, I, 321-401. — 2. W, VI, 270. — 3. W, VI, 202; 208. — 4. Cf. aussi *Wiede sehen* : W, VII, 154. — 5. Bw, I, 387. — 6. *Zum letzten Mal*, W, VII, 147. — 7. Tag, I, 565; 1527. — 8. W, VI, 153, 147. Les *Scheidelieder* sont à rapprocher de Uhland, *Lebewohl* et *Scheiden und Meiden* (dans les *Wanderlieder*). — 9. W, VI, 224; Bw, I, 357.

poésie de Uhland *Frühlingsglaube* [dans les *Frühlingslieder*] il voit une des sources éternelles de la poésie lyrique dans cette harmonie qu'elle révèle à l'homme entre les émotions fondamentales de son âme et les transformations de la nature[1]. Lui aussi a écrit son *Frühlingslied*, le réveil de la vie dans la nature et de l'amour dans le cœur de l'homme[2]. De Heidelberg nous avions déjà une pièce : *Herbstgefühl*, où il opposait les sentiments qu'éveillaient en lui le printemps et l'automne : de Munich date : *Spaziergang am Herbstabend*[3] : les feuilles tombent, l'obscurité se fait, la cloche résonne au loin, les ombres des chères créatures mortes, les souvenirs imprécis des joies passées surgissent dans l'esprit du promeneur. Le premier souffle du printemps qui pénètre par la fenêtre entr'ouverte apporte en rêve la consolation et l'espérance au malade, mais réveille aussi sa douleur [*der Kranke*[4]] : « Je ne comprends pas, dit Hebbel, après avoir lu « les poésies de blanchisseuse » d'un certain Fresenius, comment un homme peut penser à la nuit ou au soir, sans être aussitôt entraîné par un torrent de poésie. Cependant il y a dans ce petit volume [de Fresenius] une foule de poésies sur le soir et la nuit où le cœur et le sentiment n'ont pas la moindre part. » En manière de protestation il écrivit cette pièce où, dans une vallée solitaire et nocturne, une voix lointaine et inconnue crie au voyageur un *Memento vivere*[5].

Hebbel reprochait à Freiligrath de n'étaler dans ses poésies, en dépit de ses descriptions éclatantes et de ses comparaisons extraordinaires, que le cadavre de la nature d'où s'est enfui l'esprit qui l'anime[6]. Cet esprit, dans le cœur de l'homme, est l'esprit poétique, le sens de la vie universelle. Le panthéisme naturaliste de Hebbel n'est plus tant une conception philosophique comme à Wesselburen, que l'amour et la compréhension de la nature. Une pièce comme : *Vorfrühling*[7] décrit le réveil de la nature qui secoue le lourd sommeil de l'hiver et sent naître en elle un sourd désir de fécondation. Un sonnet comme *der Sonnenjüngling*[8] est un hymne au jeune dieu Soleil dont le regard fait naître la splendeur de la terre. La pièce *Vor dem Wein*[9] est un « dithyrambe » au « vin sacré » dans « les rellets mystiques duquel se joue la vie ardente de la nature ». Le poète en le buvant sent le baiser de feu de la grande mère des hommes et la force dionysiaque qui circule à travers l'univers brûle sa poitrine. « Oh ! quel soulagement m'apporte une poésie qui sort du plus profond de mon âme, écrit ensuite Hebbel, alors en pleine hypocondrie. Elle est pour moi un signe que je vis encore et j'ai besoin de semblables signes. A de certains moments je puis vraiment me demander si je ne suis pas déjà mort et c'est avec un rire amer que je réponds : non[10] ! » Son sentiment de la nature n'est pas un exercice de rhétorique. Pendant son voyage à pied de Munich à Hambourg la nature est sa compagne et les futiles inci-

1. Tag. I, 1083. — 2. W. VI, 154. — 3. W. VI, 230; 231. — 4. W. VI, 262. — 5. Bw. I, 182; W. VI, 269. — 6. Bw. I, 302. — 7. W. VI, 228; — 8. W. VI, 260. — 9. W. VII, 147. — 10. Bw. I, 157.

dents du voyage sont l'occasion de petites poésies : *Im Walde* est une impression dramatisée; *Winterreise*, un froid accueil dans une auberge; *Sommerreise*, un gracieux visage de jeune fille aperçu en passant à une fenêtre [1].

Le sentiment peut s'exprimer impersonnellement, objectivement, par un symbole. Le poète est alors le fils de roi errant loin du royaume de ses pères qu'il ne foule qu'en songe; il ne peut prononcer le mot libérateur qui lui révélera sa propre nature [2] : c'est la lutte du poète contre le démon intérieur dont il ne se rend maître qu'en découvrant le secret de la forme poétique [3]. La conception que le poète se fait de l'amour se traduit dans l'image du pèlerin endormi sous l'arbre en fleurs [4]. Parfois la pièce est très courte : quatre vers à peine : « Pourquoi faut-il que m'échappe sans cesse ce qui seul ferait mon bonheur? — De la rose que tu n'auras pas cueillie tu respireras éternellement le parfum [5]. » La même idée est exprimée plus longuement dans *das Vöglein* [6] : l'oiseau est le symbole du bonheur. Dans *zwei Wandrer*, c'est l'humanité et son destin qui s'incarnent dans ce sourd et ce muet qui se rencontreront un jour lorsque le mot que prononcera le second et qu'entendra le premier apportera la solution de l'énigme du monde [7]. L'oiseau franchit la mer à l'aventure et trouve sous un climat plus doux les parfums et l'air tiède que lui promettait son instinct : que l'homme espère et son espérance ne sera pas trompée. C'est une exhortation que Hebbel s'adresse à lui-même, mais qui revêt une forme objective [8]. Au contraire, un soir en revenant d'une promenade solitaire sous les Arcades, Hebbel envoie à Élise les vers qui sont le résultat immédiat de ses méditations. C'est un dialogue entre lui et son cœur : « Mainte douleur est comme le diable : elle n'existe que parce que tu y crois;.. l'homme ressemble au monstre qui frissonne en s'apercevant lui-même.... » Ici la pensée n'a pas encore subi l'élaboration poétique; nous n'avons que des matériaux à l'état brut, des impressions qu'il faudra coordonner, généraliser : « Ne crois pas que ces vers forment une poésie! écrit Hebbel à Élise; tu as là la différence entre la poésie et l'intelligence [9]. »

Pour Hebbel il n'y a, comme nous l'avons vu, rien de moins poétique que les pièces où l'individualité et le sentiment ont complètement disparu pour laisser la place à la raison et à la réflexion : « la poésie sentimentale » de Schiller. Hebbel avait malheureusement démontré lui-même la justesse de cette théorie par des poésies philosophiques comme il en a écrit à Wesselburen et encore à Heidelberg, quoiqu'en moindre abondance : *Stammbuchblatt; das Sein*, *Lebensmomente* [10]. A Munich, elles disparaissent presque com-

1. W. VII, 170; VI, 275; 276. Voir aussi : *Winterlandschaft*, W. VII, 165. — 2. *Der Königssohn*, W. VII 156. — 3. Ou plus généralement de l'homme pour découvrir le secret de sa destinée; cf. Tag. I, 283 : « das Lösende Zauberwort auf der Lippe fühlen. » — 4. *Liebesgeheimnis*, W. VII, 145. — 5. *So viel...* W. VII, 165. — 6. W. VI, 152. — 7. W. VI, 254. — 8. *Sprüche : Sag'aa, o lieber Vogel mein...* : W. VII, 155. — 9. *Verse* : W. VII, 151; Bw. I, 227-228. — 10. W. VII, 141; 141; 142.

plètement; tout au plus peut-on citer *Höchstes Gebot*[1] et *Und ist ein blosser Durchgang*[2].... Nous y reviendrons plus loin au point de vue des théories philosophiques qu'elles renferment; au point de vue poétique elles n'existent pas.

V

Avec la ballade ou romance nous sortons du genre lyrique proprement dit. Au commencement de 1841, à un moment où depuis son départ de Munich ses idées s'étaient peut-être précisées mais n'avaient sûrement pas beaucoup varié, Hebbel essaie dans une préface à un recueil de ses nouvelles de classer les divers genres littéraires. Il se plaint que dans tous l'individualité de l'auteur occupe une trop grande place; elle a presque complètement envahi le drame, même celui de Shakespeare; nous ne pouvons guère concevoir le lyrisme que comme expression des sentiments de l'individu; nous avons vu quelles corrections ou limitations Hebbel apporte à cette formule; enfin l'épopée a presque totalement disparu, ou plutôt le genre épique s'est fragmenté et il est actuellement représenté par le roman, la ballade et la nouvelle. Ces formes littéraires sont, selon Hebbel, essentiellement destinées à représenter la réalité objective; le subjectivisme cherche à les envahir, mais il faut l'en écarter. « La ballade en particulier devrait être remplie du souffle mystérieux qui anime la véritable tragédie[3]. » Ce rapprochement de la ballade et de la tragédie se trouve déjà dans un passage d'une lettre du mois de mars 1837 où Hebbel déclare que « l'idée » propre à servir de sujet à une vraie ballade est aussi rare que l'idée d'un *Faust* ou d'un *Macbeth*; la ballade égale le drame en importance, sinon en longueur, peut-être même entre tous les genres littéraires est-elle celui dont la matière est la plus vaste, car elle exprime les plus profonds secrets du cœur humain[4]. Dans la *Correspondance de Gœthe avec Zelter*, que Hebbel lisait en 1836, il est question à plusieurs reprises de « ballades dramatiques », par exemple la première *Walpurgisnacht* et *Johanna Sebus*[5]. En 1840 Hebbel écrit : « Une poésie lyrique [*Lied*] est un monologue du cœur que le poète a surpris; la ballade et la romance sont un dialogue entre le cœur et le destin[6] ». En résumé Hebbel considère la ballade comme un genre intermédiaire entre le lyrisme et l'épopée; c'est une nouvelle en vers racontant un événement digne d'attention;

1. W. VI, 235; — 2. W. VII, 159. — 3. W. VIII, 418. — 4. Bw. I, 183.
5. *Corresp. avec Zelter*, 26 août 1799; 12 déc. 1802; 12 juin et 30 déc. 1809. A propos de la *Walpurgisnacht* qu'il envoie à Zelter pour la mettre en musique, Gœthe écrit : « Diese Produktion ist durch den Gedanken entstanden : ob man nicht die dramatischen Balladen so ausbilden könnte dass sie zu einem grösseren Singstück dem Componisten Stoff gäben. » En 1853 Hebbel écrit : « Die Lyrik gipfelt in der singbaren Ballade die zugleich episch, dramatisch und musikalisch ist. » W. XII, 70.
6. W. X, 402.

mais à la différence de la nouvelle proprement dite, à côté des faits elle laisse une place au sentiment : sentiments des personnages qui se donnent plus librement et plus longuement carrière que dans la nouvelle, sentiments du poète qu'il laisse transparaître, sentiments enfin qu'il cherche à exciter chez le lecteur par une narration tendancieuse. Au récit pragmatique de la nouvelle s'oppose le récit passionné de la ballade, tout pénétré d'une *Stimmung* particulière[1].

Hebbel écrit en octobre 1837 la ballade *Vater und Sohn* : un roi a détrôné autrefois son père et son fils se prépare à en faire autant : le roi abdique volontairement, acceptant l'expiation. Quelques mois plus tard, en mars 1838, Hebbel formule l'idée qui sert de base : le crime lui-même peut être la source de l'action la plus noble et il remarque que cette idée pourrait aussi bien être développée dans un drame ou dans une nouvelle[2]. Toutes les ballades de Hebbel tiennent ainsi par quelque côté au drame ou à la nouvelle. La plus belle de toutes : *Schön Hedwig*, reprend de l'aveu de Hebbel lui-même le thème de *Kätchen von Heilbronn* et est une manière de protestation contre la façon dont ce thème avait été traité dans la *Griseldis* de Halm. Il s'agit de montrer en action la vraie nature de la femme et à la même époque Hebbel se préoccupe d'exposer le même sujet sous une forme dramatique : ce sera plus tard *Judith*[4]. Une autre ballade : *Vinum sacrum*, traite la même légende que la nouvelle de Kleist : *die heilige Cäcilie*[5] ; *der Priester*, qui est de la même époque, repose d'après Hebbel sur un fait réel[5]. Hebbel sacrifia plus tard ces deux poésies aux objections d'Uechtritz en reconnaissant que ce sont de pures fantaisies sans idée profonde[6]. Uechtritz reprochait à ces poésies et à d'autres semblables la bizarrerie des sujets ; Hebbel lui donne à demi raison, mais fait remarquer qu'il n'a jamais traité un sujet pour son étrangeté même ; qu'il a toujours eu pour but de faire ressortir dans le fait raconté l'action de l'idée morale qui gouverne l'univers ; cette idée, après être entrée en conflit avec elle-même, met fin à ce conflit[7]. Or ce reproche de bizarrerie dans le sujet on l'adressera bien souvent dans la suite aux productions

1. R. M. Werner *Lyrik und Lyriker*, p. 13-16, distingue des « Lyriche-epische Gedichte », pour lesquels il propose le nom de *Mären*, et des « episch-lyrische Gedichte », pour lesquels il propose le nom de *Balladen* : « Mären sind Darstellung eines Geschehens, einer Handlung, eines Charakters mit gleichzeitiger Erregung von Gefühlen, Empfindungen oder Betrachtungen.... Balladen sind die Darstellung von Gefühlen, Empfindungen oder Betrachtungen in welchen ein Geschehen, eine Handlung oder ein Charakter stärker hervortritt. » Quand le lyrisme est plus sensible dans les *Mären* on a des « Lyrische Mären » ou *Romanzen* ; de même qu'une proportion plus forte d'épopée dans la ballade donne des « epische Balladen » (par exemple *Lenore* de Bürger). On a en résumé, selon R. M. Werner, la gradation : Epos — Mären — Romanzen — epische Balladen — Balladen — Gedichte (lyrisme) ; « Romanzen » et « epische Balladen » semblent d'ailleurs à peu près identiques.

2. W. VII, 152 ; Tag. I, 1006. Le point de départ est peut-être Uhland : *die Vatergruft*. — 3. W. VI, 172 ; Bw. I, 361. Rapprocher aussi Uhland : *Goldschmieds Töchterlein*. — 4. W. VII, 148. — 5. W. VII, 149 ; Bw. V, 223. — Hebbel note (Tag. I, 1045) un fait historique : l'évêque constitutionnel Gobet devant la Convention, qu'il lit dans Walter Scott et remarque à côté : ballade. — 6. Bw. V, 223. — 7. Bw. VI, 8 ; « Selbstcorrectur der Welt ».

dramatiques de Hebbel et cette *Selbstcorrectur der Welt* est le centre de sa tragédie.

Sans doute en 1837-38 Hebbel n'avait pas sur ses ballades des idées aussi nettes que lorsqu'il écrit à Uechtritz en 1857, mais déjà un instinct secret l'entraîne vers le drame. La ballade : *Versöhnung* est apparentée au thème de Gretchen dans *Faust*[1]. *Situation* vaut comme une nouvelle par la situation extraordinaire où se trouvent les personnages : c'est l'événement nouveau et inouï que Hebbel réclame pour la nouvelle[2]. L'effet d'une ballade comme *das Haus am Meer* réside dans la contradiction ironique entre les efforts de l'homme et la perfidie du destin : le marin périt dans un naufrage au retour de son dernier voyage, en vue de la maison qu'il faisait construire pour y passer paisiblement ses vieux jours[3] ; cette idée se retrouve à la base de plusieurs des nouvelles de Hebbel à cette époque ; il y a aussi une amère ironie dans la situation de ce chasseur qui s'égare et s'endort dans la retraite de son ennemi mortel, est sauvé pour un instant par la sœur de celui ci, mais ne se réveillera que pour mourir [*Situation*]. La sombre disposition d'esprit de l'auteur, sa conception individuelle de l'univers, se traduit donc ici, mais objectivée ; de même que dans *die treuen Brüder*[4] il y a à la base un sentiment personnel [son amitié pour Rousseau], mais transposé en une action impersonnelle. C'est pour y avoir réussi que Hebbel rangeait ces poésies parmi ses meilleures productions, parmi celles où il avait découvert ou tout au moins pressenti le secret de la forme poétique.

VI

Les modèles de Hebbel dans la poésie lyrique sont Gœthe et Uhland, mais il a en somme suivi sa propre voie, et on ne peut pas dire que ce soit pour son plus grand bien. Il a pu recommander après Gœthe la « naïveté » et après Uhland le *Gemüth* ; toutes les théories ne servent de rien contre notre propre nature et la nature de Hebbel ne comportait qu'à un faible degré naïveté et *Gemüth*. Chez lui l'intelligence l'emportait toujours sur le cœur et la réflexion sur le sentiment ; nous avons suffisamment parlé de son individualité pour qu'il soit inutile d'insister ici sur ce point. La

1. W. VI, 272. — 2. W. VI, 224 ; cf. W. VIII, 418 : « die neue, unerhörte Begebenheit und das aus dieser entspringende neue, unerhörte Verhältnis ». On peut remarquer une vague ressemblance avec le thème de la *Verlobung in St Domingo*. — 3. W. VI, 270.

4. W. VI, 187. Inspiré de Uhland : *der gute Kamerad*, que Rousseau aimait à citer. — Il reste encore à mentionner parmi les poésies de Hebbel à Munich quelques « Lieder » remarquables souvent par la pureté de la forme et la vivacité du rythme : *Knabentod* [W. VI, 147 ; cf. Uhland : *des Knaben Tod*] ; *Zu Pferd* [W. VI, 149] ; *der junge Schiffer* [W. VI, 145]. Un ami de Hebbel à Munich, Gartner, mit plusieurs de ses poésies en musique, la plupart du temps à la satisfaction de leur auteur.

« poésie de circonstance » est restée pour Hebbel un idéal[1]; l'amour de Gœthe pour la réalité sensible lui était étranger; il ne s'arrête qu'un instant pour considérer et esquisser le monde visible; son esprit va au delà et ne s'attache pas dans les phénomènes à leur beauté, mais à leur signification intellectuelle. Il n'y a rien de moins antique et de moins hellénique que la poésie de Hebbel, si par antiquité et hellénisme on entend, comme Gœthe, l'adoration des formes splendides. D'un autre côté le moyen âge allemand et la poésie populaire. Walther von der Vogelweide et les *Volkslieder* dont Uhland avait su retrouver la grâce naïve et originale, n'intéressent pas Hebbel davantage que les Grecs; dire en des vers simples et rapides, en apparence sans portée, ce que l'on a senti en respirant l'air tiède des premiers beaux jours ou en apercevant un beau visage de femme, ne convient pas à son talent; il lui faut des idées moins banales, plus profondes; la pauvreté du sentiment doit disparaître sous la richesse de la pensée.

Hebbel prétend sans doute le contraire lorsqu'il fait la théorie du lyrisme, mais lorsqu'il écrit des poésies lyriques, son naturel reprend le dessus. R. M. Werner compare *Frühlingsglaube* de Uhland et *Blume und Duft* de Hebbel[2]. Chez Uhland l'âme affligée renaît à l'espérance lorsque vient la douceur du printemps; comment la tristesse serait-elle plus longtemps la destinée de l'homme lorsque pour la nature la rigueur de l'hiver cède à la joyeuse clémence des premiers beaux jours? Ce n'est pas un raisonnement, c'est un sentiment; nous devons nous réjouir avec ce qui nous entoure; nous nous abandonnons à l'allégresse sans réfléchir si nous en avons un motif raisonnable. Mais ce qu'éveille chez Hebbel le parfum d'une fleur printanière, ce n'est pas un sentiment; c'est la pensée de l'éternité et cette considération que tout est périssable[3]. Uhland, dit à ce propos R. M. Werner, prend la réalité comme un symbole, la joie de la nature comme le symbole de la joie de notre âme; il ne cherche pas plus loin; Hebbel médite sur la réalité jusqu'à ce qu'il soit arrivé à discerner ce qui en fait le fondement; la réalité sensible n'est qu'un point de départ insignifiant; l'essentiel sont les lois qui la régissent et que détermine notre raison[4].

1. Sur les rares traces d'une inspiration directe de Gœthe, voir : Moller, *Hebbel als Lyriker*, p. 5-9. — 2. R. M. Werner, *Lyrik u. Lyriker*, 281.

3. Uhland : « Die linden Lüfte sind erwacht; | Sie säuseln und weben Tag und Nacht, | Sie schaffen an allen Enden; | O frischer Duft, o neuer Klang! | Nun, armes Herze, sei nicht bang! | Nun muss sich alles, alles wenden ». — Hebbel (W. VI, 269) : « Der Duft lässt Ewiges ahnen, | Von unbegrenztem Leben voll; | Die Blume kann nur mahnen, | Wie schnell sie welken soll. »

4. R. M. Werner, *Lyrik u. Lyriker*, 288-90 : « Das Erlebnis wird bei Hebbel zum Keim ergrübelt; er ist ein grübelnder Dichter. Uhland sieht in jedem Erlebnis nur ein Symbol; Hebbel geht auch von einem äusseren Erlebnisse aus, ruht aber nicht bis er in seinem Inneren den dadurch angeregten Prozess zu Ende durchgeführt hat. Bei Uhland bleibt das Erlebnis als ein symbolisches stehen, bei Hebbel verschwindet es hinter dem Resultate seines Grübelns. Uhland zeigt das Objekt in seiner Beziehung zum Subjekt; Hebbel zeigt das Subjekt bei Anlass des Objektes... Uhland symbolisiert sein Erlebnis zum Keim, Hebbel grübelt über das Erlebnis so lange bis daraus ein Keim wird; der eine bringt Symbole; der andere Gesetze. »

Il suit de là que, bien plus qu'à Gœthe ou à Uhland, Hebbel ressemble à Schiller dont il a dit tant de mal, et la « réflexion » dont il ne se lassait pas d'énumérer les méfaits dans la poésie lyrique, s'est vengée en infectant ses propres productions. Il y a cependant, remarque R. M. Werner en un autre endroit, cette différence entre Hebbel et Schiller que le premier part de la réalité pour y découvrir « l'Idée », tandis que le second part de « l'Idée » pour en découvrir la manifestation dans la réalité. « Hebbel médite; Schiller fait de l'allégorie... Mais Schiller et Hebbel se distinguent des autres poètes en ce qu'ils mettent en lumière certaines grandes idées, normes et lois, en ce qu'ils se reportent à un univers qui est caché derrière les phénomènes; dans leurs poésies lyriques ils expriment l'éternel[1]. » Exprimer l'éternel, telle a été l'ambition de Hebbel dès le début de sa carrière littéraire, mais il a fallu qu'il s'y essayât dans la poésie lyrique et la nouvelle avant de trouver le domaine le plus favorable : le drame.

1. R. M. Werner : *Lyrik und Lyriker*, 311 ; « Hebbel sahen wir von einem Erlebnisse ausgehen aber nicht eher einen lyrischen Keim aufnehmen als bis er die Idee, das Gesetzmässige desselben ergrübelt hatte; bei Schiller sahen wir das Erlebnis als Einkleidung für die Idee, das Gesetzmässige. Beide haben einen verschiedenen Ausgangspunkt : Hebbel kommt von aussen, Schiller von innen; bei Hebbel bringt die Mannigfaltigkeit der Erlebnisse auch eine Mannigfaltigkeit der Resultate zu Wege; bei Schiller dagegen sind die mannigfaltigen Erlebnisse stets nur der Ausdruck für ein und dasselbe Resultat. Hebbel grübelt; Schiller allegorisirt; bei Hebbel Gefühls- und Gedankenerlebnis, bei Schiller immer Gedankenerlebnis Aber Hebbel und Schiller unterscheiden sich von den anderen durch das Hervorkehren gewisser grosser Ideen, Norme, Gesetze; durch das Zurückgehen auf eine Welt welche hinter den Erscheinungen liegt; das Ewige sprechen sie in ihren lyrischen Gedichten aus. »

CHAPITRE VII

ESSAIS DRAMATIQUES (1836-1839) ET THÉORIE DU DRAME

I

C'est à Munich que, selon Hebbel, se manifesta pour la première fois son inclination pour l'art dramatique par une tendance de son caractère à considérer les hommes dans la réalité sous le même point de vue que les personnages d'un drame, à les regarder agir sans chercher en rien à influer sur leur conduite, pas plus que nous ne songeons à intervenir dans les faits et gestes d'Othello et de Lear ; au contraire il goûtait un plaisir d'artiste en voyant se révéler et se développer selon son cours naturel leur individualité dont il suivait d'un œil curieux les transformations sans fin[1]. Déjà à ce moment-là il remarque que souvent il raconte sur des gens de sa connaissance des histoires qui ne se sont jamais passées. « Je ne le fais pas par méchanceté ou pour le plaisir de mentir. C'est plutôt une manifestation de mon talent poétique ; lorsque je parle de gens que je connais et surtout que je veux faire connaître à d'autres, il se produit en moi le même phénomène que lorsque comme écrivain j'esquisse un caractère ; il me vient à l'esprit des paroles qui caractérisent ces gens jusqu'au plus profond d'eux-mêmes, et à ces paroles se rattache aussitôt de la façon la plus naturelle une histoire[2]. »

A Hambourg, au temps où il comparait Körner et Kleist, Hebbel voyait le but essentiel de l'art dramatique dans la création des caractères, non dans la mise en scène des événements plus ou

1. Bw. V, 46.

2. Tag. I, 1332. On peut observer ce phénomène à peu près chez tous les esprits poétiques. Cf. l'histoire que raconte Gottfried Keller : *der grüne Heinrich*, Bd. I, Kap. VIII : « Die grossen träumerischen Geweben wozu die erregte Phantasie den Einschlag gab, verflochten sich mir mit dem wirklichen Leben dass ich sie kaum von demselben unterscheiden konnte. »

moins tragiques auxquels les personnages peuvent être mêlés et dans l'intérêt anecdotique ou la complication de l'action. De plus, à l'encontre de Schiller et selon l'exemple de Gœthe et de Kleist, il exigeait que ces caractères ne nous fussent pas montrés en repos, mais en mouvement, engagés dans un perpétuel devenir, sans cesse modifiés par le contact de la réalité. A Munich il développe ces idées. L'art dramatique nous ouvre les secrets du cœur humain : tandis que le poète lyrique fixe dans ses vers les phases les plus fugitives et les plus délicates de notre âme, le dramaturge ramène ses manifestations les plus bizarres, ses passions les plus étranges, les actes les plus étonnants à ce qu'il y a en nous d'immuable et de fondamental et donne à cet élément dernier une forme en l'incorporant dans un caractère [1]. Le drame cherche à résoudre deux énigmes : la nature de l'homme et son destin. Le drame des Grecs était dominé par l'ombre colossale du destin ; les modernes au contraire cherchent à ramener la nature humaine, même sous ses aspects les plus baroques, les plus anormaux, à certains caractères éternels et immuables. Mais il importe peu que le drame mette au premier plan le destin de l'homme ou sa nature, les faits ou les caractères, car tous deux, si on les comprend bien, sont au fond identiques ; le destin de l'homme est son caractère. Nous avons cette supériorité sur les Grecs que le destin était pour eux un mystère terrible, tandis que le destin moderne est la silhouette de la divinité, du fondement d'où dérivent les lois qui régissent l'univers et la nature humaine. Réfléchissant sur l'*Œdipe à Colone*, Hebbel remarque qu'avec chaque individu commence une nouvelle série d'actes et une nouvelle destinée. Cette destinée ne résulte pas tant, il est vrai, de l'individu lui-même que de l'ordre incompréhensible de l'univers, mais à chacun doit être laissée cependant sa responsabilité [2].

II

Toutes ces idées s'éclairent par des exemples. Lenz, dans les *Soldaten*, a cherché à tort à exciter notre compassion pour le destin misérable de son héroïne, car elle devient seulement ce qu'elle pouvait devenir, étant donné ce qu'elle était ; sa destinée est en accord avec sa nature. A propos du *Hofmeister*, Hebbel explique que des personnages dramatiques sont mis en contact les uns avec les autres pour déterminer mutuellement le développement de leurs individualités et engendrer ainsi en commun leur destin final. Il ne

1. Bw. I, 183; 211-12. Cf. Tag. I, 493 : « Il est étonnant de voir jusqu'à quel point on peut ramener tous les penchants humains à un seul ».

2. Tag. I, 1034; 1036. A Heidelberg, Hebbel avait suivi chez Mittermaier un cours sur la responsabilité dont non seulement un juriste, mais encore un dramaturge pouvait tirer parti. Cf. Lahnstein, *das Problem der Tragik in Hebbels Frühzeit*, p. 77-79.

s'agit pas, en effet, de décrire seulement les caractères; il faut faire parler les personnages et les faire parler non pas de leur propre individualité, ce qui est d'une dramaturgie rudimentaire, mais de ce qui les entoure; ils se caractériseront ainsi d'une façon toute naturelle, avec force et avec variété, car leur individualité se forme et se modifie par le contact avec le monde extérieur [1]. Et surtout il faut faire agir les personnages et montrer comment leurs actes décident de leur sort. Nous n'admettons pas dans le drame un « destin de jeu de cartes » ni les combinaisons arbitraires du hasard; lorsqu'une tête tombe, nous voulons savoir pourquoi. Le hasard le glaive à la main, le hasard qui joue à colin-maillard, nous affole. Et non seulement la destinée des personnages doit être le résultat nécessaire de leur caractère, mais dans ces caractères même il doit y avoir une nécessité immanente qui régit leur développement. Le premier et le dernier but de l'art est de rendre sensible le processus de la vie, de montrer comment l'homme se développe moralement dans l'atmosphère qui l'entoure. Robespierre est pour le vulgaire un monstre; pour le poète dramatique il est un être normal et une apparition nécessaire [2]. C'est une erreur de prétendre que l'art ne peut prendre pour objet que ce qui a achevé de se transformer [*das Gewordene*]; son objet est au contraire ce qui se transforme [*das Werdende*], ce qui s'engendre soi-même en luttant contre les éléments de la création. L'homme n'existe qu'en vue de son avenir; on ne doit pas nous le présenter complet, achevé, immuable, car ce qui nous intéresse n'est pas de savoir comment il agit sur le monde, mais comment le monde agit sur lui [3].

Hebbel revient à plusieurs reprises sur cette idée que la nécessité doit régner dans le drame comme dans la nature. Le minimum de ce que nous avons le droit d'exiger du poète, dit-il, est qu'il motive tout. Dans la réalité un fait n'est véritablement un fait pour nous que si nous savons pourquoi et comment il arrive. Et pourtant, dans le domaine de la réalité, un fait s'impose à nous par lui-même, tandis que dans le domaine de l'art il a besoin, pour que nous croyons à son existence, d'une garantie; cette garantie il la trouvera dans les lois qui gouvernent les phénomènes psychologiques et les phénomènes de l'univers et dans la concordance entre ces deux ordres de phénomènes [4]. Un caractère tragique n'existe que par sa conséquence, par le lien logique entre les actes par lesquels il se manifeste. Ce qui fait la faiblesse du *Wallenstein* c'est que le duc de Friedland possède à peine une individualité; c'est qu'il est difficile de démêler ce qui constitue « l'idée », la base, l'unité de ce caractère, ce qui le distingue de l'indétermination où se confondent les âmes vulgaires uniquement dépendantes du hasard [5]. Dans son Journal où Hebbel peut donner son avis plus franchement que dans les *Correspondenzberichte*, il relève toutes

1. Tag. I, 1471, 1062. Cf. Tag. I, 1065 : Le triomphe de l'art consisterait à esquisser deux caractères analogues l'un par l'autre, en ce sens qu'ils se reflèteraient mutuellement sans s'en douter. — 2. Tag. I, 1471; 885. — 3. Tag. I, 1471. — 4. Tag. I, 886. — 5. W. IX, 396-97.

les incohérences qui détruisent le caractère de Wallenstein et interrompent le cours de l'action, de sorte que la pièce apparaît comme la première en date des *Schicksalstragödien*, le genre de tragédie le plus opposé aux principes de Hebbel [1]. De même dans *le Roi Lear* Hebbel a de la peine à démêler ce qui constitue l'unité intérieure de ce caractère. « Lear se compose d'extrêmes et le point où ils se concilient est profondément situé; il faut le chercher peut-être dans la dignité royale de cet homme insignifiant [2]. » Du point de vue du caractère et de sa motivation Hebbel juge les pièces qu'il passe en revue. La *Griselidis* de Halm lui paraît froide, pesante et bête, tandis que Kätchen von Heilbronn représente vraiment la nature de la femme dans sa noblesse et sa pureté, en conflit avec elle-même et non avec une âme brutale et vulgaire. Que l'on vante à tort ou à raison dans la *Griselidis* le beau style, peu importe; le soi-disant beau style n'est que du calicot; là encore on retrouve une trace de l'influence désastreuse de Schiller [3]. L'art dramatique, comme la poésie en général, est un évangile, une révélation; dans chaque drame s'ouvre à nous un mystère profond où a son origine une existence ou une phase d'une existence [4].

III

C'est d'après ce principe que le poète dramatique doit traiter les sujets historiques. Dans la *Hamburgische Dramaturgie*, qu'il lisait ou relisait au commencement de 1839, Hebbel trouvait plusieurs passages intéressants sur les rapports de la tragédie et de l'histoire. On sait quelle est la théorie de Lessing sur ce point : s'appuyant sur Aristote, il soutient que le poète n'a à observer la vérité historique qu'autant qu'elle sert ses intentions. Il lui plairait par exemple d'écrire un drame dont le héros aurait tel caractère; si sa mémoire lui rappelle à ce moment que tel personnage historique a incarné à peu près ce caractère et l'a manifesté dans telles ou telles circonstances dont les historiens nous ont conservé le souvenir, le poète peut prendre là le sujet de sa pièce; sinon qu'il invente lui-même de toutes pièces une action; il n'en aura ni plus ni moins de mérite. « La tragédie n'est pas l'histoire mise en dialogues; l'histoire n'est pour la tragédie qu'un répertoire de noms sous lesquels nous sommes habitués à nous figurer certains caractères. Si le poète trouve dans l'histoire des circonstances propres à orner et à individualiser son sujet, qu'il s'en serve. » Mais qu'il ne se croie pas obligé de chercher dans les livres pour découvrir à toutes forces un sujet historique.

Il nous importe très peu dans le drame qu'un fait se soit passé ou non, qu'il soit historique ou imaginaire; l'essentiel ici ce sont

1. Tag. I, 1029. — 2. Tag. I, 131-5. — 3. Bw. I, 360-61; 138. Sur la simplicité du style, cf. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 21 novembre 1767. — 4. Bw. I, 176.

les caractères; et par caractère on n'entend pas tel individu qui a vécu à telle époque et porté tel nom, mais des types qui se retrouvent à toutes les époques et sont éternels. Ces caractères existent non parce qu'ils sont vrais ou réels, mais parce qu'ils sont vraisemblables, parce qu'ils possèdent un centre, une unité : « Au théâtre nous ne devons pas apprendre ce que tel ou tel individu a fait autrefois, mais ce que tout homme possédant un certain caractère ferait dans certaines conditions ». Le poète peut en user avec les faits et les dates aussi librement qu'il voudra, pourvu qu'il respecte les caractères : « Seuls les caractères doivent lui être sacrés; son œuvre propre ne peut consister qu'à les renforcer ou à les mettre mieux en lumière ». Il y arrivera précisément en inventant des faits ou en modifiant ceux que lui fournit l'histoire. Lui reprocher ces infidélités et ces anachronismes, c'est le chicaner injustement. Le but de la tragédie n'est pas de perpétuer, comme le fait l'histoire, le souvenir des grands hommes, de faire leur panégyrique et d'exalter l'orgueil national. La tragédie s'élève au-dessus des époques et des faits pour dégager les types immuables de l'humanité. « Elle a des intentions beaucoup plus philosophiques que n'en a l'histoire [1]. »

Sur ce dernier point Hebbel est d'accord avec Lessing et aussi sur l'ensemble de la théorie, quoique avec certaines réserves. Après avoir recopié un des passages cités, il ajoute : « Il me semble qu'il peut y avoir pourtant un rapport plus étroit entre la tragédie et l'histoire [2] ». Il ne précise pas et peut-être n'était-il pas en état de le faire à ce moment. Mais on comprend qu'il n'avait pas tout à fait vis-à-vis des événements historiques la superbe indifférence de Lessing. Celui-ci envisageait l'homme d'un point de vue abstrait, réduit à un des types entre lesquels se répartit notre espèce, en dehors de son milieu et de l'humanité. Mais Hebbel savait que l'homme existe seulement dans la nature; chaque individu est le résultat des circonstances où il est né et où il vit; elles font et défont incessamment son individualité; chaque époque est le résultat des époques qui l'ont précédée. C'est pourquoi le dramaturge ne

1. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*; 3, 17 et 21 juillet, 21 et 25 août 1767. Cf. la façon dont Lessing défend les droits du génie contre l'histoire : « Dem Genie ist es vergonnt tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiss; nicht der erworbene Vorrath seines Gedachtnisses, sondern Das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus; was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt, es verstosst also bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, dass wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen : « Aber, wie hat ein so grosser Mann nicht wissen können! wie ist es möglich, dass ihm nicht beifiel! überlegte er denn nicht! » O, lasst uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demüth igen und wir machen uns in seinen Augen lacherlich; Alles, was wir besser wissen als er, beweist bloss dass wir fleissiger zur Schule gegangen als er; und das hatten wir leider nothig, wenn wir nicht vollkommene Dummkopfe bleiben wollten. »

2. Tag. 1, 1502.

peut se contenter d'une connaissance théorique et en quelque sorte schématique de l'humanité; l'histoire doit être son étude : « Pour l'humanité chaque grande époque ou chaque grand homme n'est que la racine carrée d'une plus grande époque ou d'un plus grand homme; c'est pourquoi l'humanité ne vit que pour et par l'histoire et Shakespeare lui-même ne constitue pas une exception, car il ne devint un grand dramaturge que parce qu'il était un profond connaisseur de l'histoire [1] ». Ce n'est pas d'ailleurs qu'il s'agisse de suivre l'histoire pas à pas: du détail des faits Hebbel prétend comme Lessing dégager une philosophie. Le drame doit bien remonter aux traits essentiels de la nature humaine, mais sans perdre contact avec la réalité. Après avoir exposé que le hasard doit en être banni, Hebbel remarque : c'est seulement parce qu'elle n'est pas systématique que l'histoire n'est pas pour nous une véritable tragédie [2]. Le poète dramatique devra dégager les grandes lignes, élaguer les incidents intercurrents, mettre en lumière les causes éternelles et montrer comment elles mènent l'humanité, provoquent des époques de crise et font surgir les grandes individualités héroïques.

A Munich Hebbel n'a pas encore d'idées très arrêtées sur ces questions; il a besoin d'y réfléchir. Mais déjà nous le voyons abandonner ses études philosophiques pour les études historiques dont il devine l'importance pour son avenir. En 1852 il écrit en parlant de cette époque : « Ce fut bien plutôt de l'histoire [que de la philosophie] que vint l'étincelle où s'alluma mon talent et c'est pour cela que tous mes drames, du premier jusqu'au dernier, ont leur fondement dans les rapports sociaux [quoique ce terme ne soit pas pris dans le sens où le prennent actuellement les Français], car il est impossible que le regard de l'historien reste fixé sur un détail, ce qui est au contraire beaucoup plus facile au philosophe dès qu'il reste dans l'abstraction [3] ».

Dans sa *Dramaturgie* Lessing revient souvent sur ce qu'il considère comme une qualité essentielle du drame : la rigueur de la motivation, l'absence de contradiction dans les caractères [4]. Hebbel était pleinement de son avis dans la théorie, mais trouvait que Lessing était allé trop loin dans la pratique. *Nathan le Sage* n'est pas un véritable drame, car c'est seulement un produit de l'entendement [*Verstand*]. Tout est expliqué, mais il manque « cette raison suprême [*Vernunft*] qui embrasse tout, et anime d'une façon si particulière le véritable chef-d'œuvre; elle apaise l'âme des hommes par le seul fait qu'ils ont le pressentiment de son existence et de son action, quoique d'ailleurs elle n'agisse pas ici d'une façon moins incompréhensible que dans l'univers [5] ». Dans *Emilia Galotti* les caractères ont été trop évidemment calculés pour préparer leur destin final et amener la catastrophe, toute la pièce res-

1. Bw. I, 209; cf. Bw. I, 212 : « Shakespeare est une source de l'histoire d'Angleterre ». — 2. Tag. I, 1471 [ligne 62]. — 3. Bw. V, 46; cf. Bw. I, 261 : Si je me décide tôt ou tard pour une fonction, je professerai l'histoire. — 4. Par exemple, II, 18 et 25 août 1767. — 5. W. IX, 397-398.

semble à une machine où des personnages vivants sont réduits au rôle de rouages inertes. Sans doute les caractères doivent mériter leur destin, mais le dénouement doit survenir sans que nous l'ayons pressenti. Lessing a eu trop conscience de ses intentions. Or la conscience a peu ou point de part dans tout ce que l'homme produit de grand et de beau. Un logicien excellent comme Lessing est peut-être de tous ceux qui écrivent « celui qui se rapprocherait le plus d'un poète »: il n'en est pas un. « Beaucoup de gens introduisent la logique dans la poésie et se figurent que cela s'appelle motiver [1]. »

IV

A Heidelberg et à Munich, Hebbel a lu Gœthe, non seulement les œuvres proprement dites, mais encore la correspondance de Gœthe avec Schiller et avec Zelter et ses entretiens avec Eckermann. Gœthe lui a fourni non seulement des modèles par ses drames, mais encore des aperçus théoriques dont nous indiquerons ici au moins les principaux. Il sera temps de revenir plus tard sur les détails de l'influence de Gœthe lorsque Hebbel se sera essayé lui-même dans l'art dramatique.

Dans un passage connu du *Wilhelm Meister*[2], Gœthe a indiqué les différences qui séparent le drame du roman. Ces deux genres littéraires ont pour objet la nature et l'activité humaines, mais dans le roman on trouve surtout des tendances et des événements, dans le drame des caractères et des faits. La marche du roman est lente, retardée par les tendances du héros; celui-ci est surtout passif; les événements doivent seulement jusqu'à un certain point être modelés selon ses tendances. Le drame a au contraire une marche rapide, précipitée par le caractère du héros; celui-ci est exclusivement actif; il ne modèle rien selon son caractère; tout lui résiste; il ren-

1. Tag. I, 1496; 879. Trois ans plus tard Hebbel porte sur Lessing un jugement définitif (décembre 1841). Il pense que, sauf le *Laocoon* et la *Hamburg. Dramaturgie*, les œuvres de Lessing tomberont bientôt dans l'oubli. En ce qui concerne ses petits traités, les erreurs qu'il y combat sont oubliées et les vérités qu'il défend, admises maintenant par tous. « Seine Dramen zumal sind mir unausstehlich: je mehr sich das eigentlich Leblose dem Lebendigen nähert, je widerlicher wird es und es lässt sich doch.... durchaus nicht leugnen, dass alle Lessingschen Menschen construirte sind und dass seine Haupttugenden : die geglättete Sprache, die leichte Diction und die caustische Schärfe der Gedanken eben aus diesem Hauptmangel, der die feine Ausarbeitung der einzelnen Theile sehr begunstigen musste, hervorgingen. » (Tag. II, 2153.) Cf. un passage que Hebbel a lu à cette époque : Gœthe, *Corresp. avec Zelter* (27 mars 1830). « Zu seiner Zeit stieg dieses Stück (*Emilia Galotti*) wie die Insel Delos, aus der Gottsched- Gellert- Weissischen u. s. w. Wasserfluth um eine kreissende Göttin barmherzig aufzunehmen.... Auf dem jetzigen Grade der Kultur kann es nicht mehr wirksam sein. Untersuchen wir's genau, so haben wir davor den Respect wie vor einer Mumie, die uns von alter, hoher Würde des Aufbewahrten ein Zeugnis giebt. »

2. *Wilhelm Meister*, V. Buch, VII. Kap.

verse les obstacles ou est écrasé par eux. Le hasard a sa place dans le roman, mais il doit toujours être dirigé par les tendances des personnages; les situations qu'il provoque doivent être pathétiques, jamais tragiques. Le destin qui pousse les hommes, sans leur concours, par des circonstances extérieures et sans lien entre elles, vers une catastrophe imprévue n'est admissible que dans le drame; il doit être toujours terrible et il est tragique au plus haut point lorsque, pour le malheur des personnages, il rattache entre eux des actes vertueux ou coupables, à l'origine indépendants les uns des autres. *Hamlet* qui, par sa longueur, ses péripéties et le caractère flottant du héros, a quelque chose du roman, est cependant en fin de compte un drame parce que le destin a tracé le plan de l'action; la pièce part d'un acte horrible et le héros est poussé sans arrêt vers un acte horrible.

Dans leur correspondance Gœthe et Schiller ont essayé également de préciser le sens des mots : épique et dramatique, et aboutissent essentiellement au même résultat. La grande différence entre les deux genres, dit Gœthe, consiste en ce que le poète épique raconte l'événement comme quelque chose qui appartient complètement au passé, tandis que le poète dramatique le représente comme quelque chose qui appartient complètement au moment présent. L'épopée prend pour sujet une activité personnellement limitée [1]; dans l'épopée l'homme agit et modifie la réalité extérieure; dans le drame l'homme est ramené vers le centre de son individualité. L'activité humaine est retardée dans l'épopée; elle est arrêtée dans le drame [2]. Dans le drame, dit Schiller de son côté, tout se précipite vers le dénouement, tout est moyen pour y arriver, fait partie d'un enchaînement comme cause ou conséquence ou les deux à la fois; dans l'épopée, les éléments conservent une indépendance relative et un intérêt propre; le poète épique se règle selon la catégorie de la substantialité, le poète dramatique selon la catégorie de la causalité [3]. Le drame ne peut prendre dans l'histoire de l'humanité que des moments extraordinaires, des époques de crise; l'épopée embrasse le cours entier de l'histoire [4].

On comprend encore mieux la nature de l'art dramatique si l'on oppose le drame antique au drame moderne. Ils s'opposent essentiellement, dit Gœthe, comme la réalité à l'idéal, la nécessité à la liberté et le devoir à la volonté [5]. Les conflits dans l'âme humaine résultent d'une disproportion entre le devoir et la volonté, en second lieu d'une disproportion entre ce que l'on doit faire et ce que l'on fait, entre ce que l'on veut faire et ce que l'on fait [6]. Le

1. Cf. Hebbel, W. IX, 35 : « Das Drama schildert den Gedanken der That werden will durch Handeln oder Dulden ». — 2. Gœthe à Schiller, 23 déc. 1797 : 19 avril 1797. — 3. Schiller à Gœthe, 24 avril 1797. — 4. Schiller à Gœthe, 24 août 1798; cf. en outre les lettres de Schiller des 21 et 25 avril 1797 et du 13 février 1798. — 5. *Gœthes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLI, Abt. I, p. 58-61 [*Shakespeare und kein Ende*].

6. *Ibid.*, p. 59 : la tragédie et la comédie ne sont pas essentiellement différentes : « Die geringste Verlegenheit die aus einem leichten Irrthum, der unver-

drame antique prend en général pour sujet la disproportion entre ce que l'on doit faire et ce que l'on fait; le drame moderne, en général, la disproportion entre ce que l'on veut faire et ce que l'on fait. Le devoir est nécessité et souffrance; la volonté est liberté et joie. Le drame antique repose sur un devoir ou une nécessité implacable dont une volonté adverse ne fait qu'accentuer et précipiter le triomphe. C'est la région terrible des oracles telle qu'elle apparaît dans la tragédie d'Œdipe. La nécessité est toujours despotique, qu'elle se manifeste comme loi morale, politique ou naturelle: nous frissonnons sans penser qu'elle sert l'intérêt de la totalité aux dépens de l'individu. La volonté, au contraire, est libre ou le semble; elle est favorable à l'individu; elle le séduit, elle est la divinité des temps modernes; par là un abîme nous sépare de l'antiquité. Le drame moderne repose sur la volonté qui a remplacé la nécessité : « Mais si la nécessité rend la tragédie grande et forte, la volonté la rend faible et mesquine ».

La tragédie antique est incomparable parce que tout y est à la fois particulier et général, individuel et éternellement humain. Chaque caractère est un masque idéal et non pas un individu comme dans Shakespeare et chez les modernes; Ulysse est le type de l'homme sage et rusé; Créon, le type du souverain. Non qu'ils aient une existence purement logique, abstraite; ils sont vivants, mais d'une vie éternelle parce que leur fondement est l'Idée [1]. De là la simplicité de l'action; le poète élimine autant que possible les événements, l'accidentel. Le modèle du genre est l'*Œdipe roi*, où rien ne se passe à vrai dire, où apparaissent seulement peu à peu les conséquences de ce qui s'est passé autrefois; l'impression tragique atteint son maximum, car, le passé étant essentiellement l'immuable et le nécessaire, il est bien plus terrible de craindre que quelque chose ne soit arrivé que de craindre que quelque chose n'arrive peut-être [2]. Schiller pense d'ailleurs que la tragédie grecque est un idéal de beauté que nous n'atteindrons jamais. La tragédie moderne est condamnée à exalter la volonté, à se proposer pour but « une émotion sublime », parce qu'elle a à lutter contre la paresse, la veulerie, la grossièreté de l'époque moderne [3]. Il est certain que, prenant pour centre la volonté, le drame moderne fait une trop grande place à l'individu : le poète dramatique moderne se débat au milieu des accidents et des détails; il ne voit que la réalité individuelle, c'est-à-dire le néant ou l'insignifiant, et court ainsi le risque de ne pas atteindre la vérité profonde, la réalité qui forme la base du monde sensible [4].

Il y a chez les modernes, dit Gœthe, une confusion complète du

wartet und schadlos gelost werden kann, entspringt, gibt die Anlage zu lacherlichen Situationen. Die hochste Verlegenheit hingegen, unauflöslich oder unaufgelost, bringt uns die tragischen Momente dar. »

1. Schiller à Gœthe, 4 avril 1797. — 2. Schiller à Gœthe, 2 octobre 1797. — 3. Schiller à Gœthe, 26 juillet 1800. — 4. Schiller à Gœthe, 4 avril 1797. Gœthe admettait déjà dans l'histoire de la tragédie antique une semblable évolution vers l'individuel. Gœthe à Zelter, 28 juillet 1803.

drame et du roman. Nous sommes avides de sensations et le drame, le genre qui nous donne les sensations les plus fortes en reproduisant l'action sous nos yeux au lieu de la raconter, absorbe le roman; on met les romans en drames [1]. Mais ce qu'on demande au drame lui-même c'est la représentation de la réalité sensible dans tous ses détails, sans aucun souci de l'invisible dont elle naît. Les bas-reliefs antiques n'indiquent que les grandes lignes, pour ainsi dire les lois de la forme humaine et des mouvements; la statuaire moderne fouille le marbre [2]. Le même rapport existe entre le drame antique et le drame moderne. Schiller ne doute pas que, pour réformer le drame, la première chose à faire soit de le délivrer d'une basse et servile imitation de la nature [3]. L'art, dit-il, ou la poésie recule le présent dans le passé et éloigne la réalité environnante en les rapportant à l'éternel et au général, en les idéalisant; c'est ainsi que le poète dramatique nous délivre de la réalité individuelle qui pèse sur nous; par l'éloignement notre esprit recouvre son indépendance vis-à-vis d'elle; il la domine en l'embrassant d'un coup d'œil et en découvrant ses lois [4]. Donc pas de naturalisme dramatique : le poète doit toujours se souvenir que ses personnages ne sont que des symboles; en tant que tels, ils n'expriment que le caractère général de l'humanité [5]. Les vers dans la tragédie ont cette utilité qu'ils créent une atmosphère particulière, poétique, où le réel se volatilise en idéal. Tous les caractères et toutes les situations étant coulés dans cette même forme, le lecteur oublie le caractéristique pour ne retenir que le général, le purement humain [6].

Pour restaurer le drame moderne il suffit donc de restreindre l'importance de l'individu et de la réalité sensible, et de faire régner de nouveau l'invisible et le destin. Il s'agit seulement de trouver le moyen d'y arriver. Chez les anciens le destin intervenait par les rêves et les oracles. Mais Schiller s'en rendait compte à propos d'*Œdipe roi* : ce qui chez les Grecs provoquait la terreur n'exciterait chez nous que le rire [7]. La question devint particulièrement intéressante pour lui lorsqu'il écrivit *Wallenstein*. Le destin, dit-il, a ici trop peu de part à l'action; la faute du héros contribue trop à son malheur [8]. On sait comment il trancha la difficulté : en faisant appel à l'astrologie. Ce ne fut pas sans hésitation : il demande à Gœthe si cette invention lui paraît ridicule ou tragique [9]. Gœthe ne

1. Pour Solger, le drame caractérise l'époque antique, et le roman l'époque moderne. *Nachg. Schriften*, I, 177-179. — 2. Gœthe à Schiller, 23 décembre 1797. — 3. Schiller à Gœthe, 29 décembre 1797. — 4. Schiller à Gœthe, entre le 23 et le 27 décembre 1797. — 5. Schiller à Gœthe, 24 août 1798. — 6. Schiller à Gœthe, 24 novembre 1797.

7. Schiller à Gœthe, 2 octobre 1797; cf. 29 décembre 1797 : « [Die Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung] mochte unter andern am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloss bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertraten. »

8. Schiller à Gœthe, 28 novembre 1796. — 9. Schiller à Gœthe, 4 décembre 1798.

se prononce pas nettement; l'astrologie lui paraît fondée sur une croyance raisonnable : à savoir que tout se tient dans l'univers comme dans un organisme; de là on peut conclure à une influence des étoiles sur le destin de l'individu, mais la variété d'astrologie que Schiller a choisie rentre dans un ensemble de superstitions absurdes et pédantesques, sans valeur poétique, parce que nous n'y voyons que des tours de charlatan et n'y découvrons aucun fondement sérieux et philosophique[1]. En un autre endroit Gœthe remarque que les modernes ne doivent user qu'avec la plus grande prudence (comme lui-même l'avait fait dans *Hermann et Dorothée*), des rêves, pressentiments, apparitions et autres phénomènes par lesquels l'invisible se manifeste dans le domaine de la réalité sensible[2]. Cependant Schiller, dans la *Braut von Messina*, usa de procédés du même ordre que dans *Wallenstein*.

Schiller avait fait fausse route; Gœthe découvrit la bonne voie. Déjà lorsque Schiller le consultait, il avait répondu qu'il ne fallait pas considérer les croyances astrologiques comme quelque chose d'indépendant, mais les faire rentrer dans le milieu historique où est né le héros et dont l'esprit l'anime[3]. L'astrologie n'est plus une puissance qui dirige du dehors les actions de l'homme, mais un ensemble d'opinions qu'il partage et d'après lesquelles il se règle. Le destin ne doit pas être objectif mais subjectif. Gœthe avait déjà trouvé la formule : le destin, dit-il, ou, ce qui est la même chose, la nature propre de l'individu qui l'entraîne aveuglément en tous sens, qui le détourne de son but, qui étouffe en lui la voix de son intelligence[4]. C'est ce destin, selon Gœthe, qui doit régner dans le drame. Il règne déjà dans Shakespeare. Car cette union de l'antique et du moderne que cherchait Schiller est déjà réalisée dans le plus grand des dramaturges[5]. Dans Shakespeare la nécessité et la volonté cherchent à établir entre elles l'équilibre; elles luttent avec violence, mais de telle façon que la volonté ait le dessous. Elles sont unies dans l'individu. Le personnage, en tant que caractère, est soumis à la nécessité; il est limité, déterminé; il est le produit de telles et telles circonstances, possède par suite telles et telles qualités, dispose de telles et telles forces et sera capable d'accomplir telle ou telle tâche à laquelle sa nature le destine, et non telle ou telle autre qui se trouve en dehors de la sphère à lui assignée. Mais en tant qu'être humain ce personnage a une volonté; cette volonté ne connaît pas de limites à son action; elle prétend se déployer dans l'univers entier. De là dans l'homme un conflit intérieur qui se traduit extérieurement par un autre conflit.

Cette volonté illimitée et ne tenant pas compte des forces de l'individu est amenée par les circonstances à se proposer une tâche qu'elle ne peut refuser d'accomplir, et que cependant l'individu, par

1. Gœthe à Schiller, 8 décembre 1798. — 2. Gœthe à Schiller, 23 décembre 1797. — 3. Gœthe à Schiller, 5 décembre 1798. — 4. Gœthe à Schiller, 26 avril 1797. — 5. Cf. Schiller à Gœthe, 28 novembre 1797, sur *Richard III* : « Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten... Kein Shakespearesches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragodie erinnert. »

suite de son caractère, est impuissant à remplir. C'est ainsi que Hamlet se propose de venger son père, Macbeth de conquérir la couronne royale, Brutus de restaurer la république, mais ce sont là des entreprises qu'ils sont absolument impropres à mener à bonne fin[1]; il est donc nécessaire qu'ils périssent victimes de leur ambition démesurée. Cette ambition disproportionnée aux forces de l'individu est purement moderne; chez les Grecs, l'homme ne veut que ce que l'homme peut réaliser. Cependant elle n'est pas spontanée, mais provoquée par les circonstances extérieures; l'individu ne se décide pas de gaieté de cœur à poursuivre son but; dans la situation où il se trouve, Hamlet ne peut refuser de venger son père et Brutus de restaurer la république. Il y a donc là une nécessité par laquelle Shakespeare se rapproche de l'antique. Mais cette nécessité est librement acceptée; l'individu obéit volontairement à son destin, contradiction en apparence insoluble et à laquelle il faut cependant trouver une solution au moins approximative, car un destin comme celui des Grecs, extérieur à l'homme et excluant la liberté, est inacceptable pour nous. Shakespeare unit la conception antique et la conception moderne en rendant la nécessité intérieure, morale[2].

Après avoir déterminé l'essence du drame il reste à voir quelle forme il revêt. Il y a en effet dans le drame comme dans chaque genre littéraire une part de technique ou de métier en prenant ce mot dans son sens le plus large ou le plus élevé. On peut être un poète tragique excellent et n'écrire que des tragédies passables en tant que tragédies. Tel est, par exemple, sous sa forme la plus concise, le jugement de Schiller sur Gœthe, un jugement auquel Gœthe n'est pas loin d'adhérer[3]. Schiller découvre dans Gœthe la profondeur et la puissance du genre tragique, mais dans des œuvres qui n'appartiennent pas au genre tragique : dans *Wilhelm Meister* ou dans *Hermann et Dorothée*; *Iphigénie*, au contraire, ou *Torquato Tasso* n'ont de la tragédie que le titre. Le poète tragique doit tendre en droite ligne vers un but, et il ne peut pas non plus négliger de faire entrer dans ses calculs l'impression à produire sur le spectateur auquel il faut pour être ému des passions violentes, des événements hors du commun et, pour finir, une catastrophe. Peut-être le genre tragique en est-il limité et rabaissé. En tout cas c'est une contrainte qui répugne à Gœthe; sa nature poétique exige une pleine liberté; il est poète tragique en ce sens qu'il perçoit mieux que tout autre les conflits qui divisent l'univers; il n'est pas

1. Gœthe analyse dans ce sens le caractère de Hamlet, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, IV, Buch, III, Kap. — 2. *Gœthes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLI, Abt. I, 62-63 [*Shak. und kein Ende*]. Cf. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Buch III, Kap. XI : « Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein und sie sind es doch nicht. Diese geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an und man kann zugleich das Räder-und Federwerk erkennen das sie treibt. »

3. Schiller à Gœthe, 12 décembre et 25 décembre 1797.

auteur dramatique ; il est artiste, non pas homme de métier. Gœthe avoue lui-même n'avoir jamais osé écrire une vraie tragédie parce qu'il craint de perdre le calme, de détruire l'équilibre qui sont à ses yeux le plus beau privilège de son génie. La brutalité inhérente à la tragédie, si elle veut paraître sur la scène, l'effraie. Trente ans plus tard, à propos de ce passage de sa correspondance avec Schiller, Gœthe écrit, et en quelques mots il atteint le fond de la question : « Je ne suis pas né pour être un poète tragique parce que ma nature est conciliante ; les cas purement tragiques ne peuvent pas m'intéresser parce qu'ils sont par essence inconciliables et dans ce monde si banal ce qui est inconciliable me paraît une absurdité[1] ».

La différence entre Gœthe et Schiller en tant qu'auteurs dramatiques, différence tout à l'avantage de Schiller, apparaît surtout dans la façon dont ils en usaient avec la motivation dans leurs pièces. Gœthe poussait la motivation à l'extrême ; il voulait rendre compte du moindre incident et de l'acte le plus insignifiant, mais il reconnaissait que ses pièces perdaient par là beaucoup de leur intérêt à la représentation. Schiller, au contraire, n'était pas partisan d'une motivation rigoureuse et Gœthe était parfois obligé d'intervenir pour qu'il introduisît un enchaînement plus solide et ne fît pas agir ses personnages à la légère ou à l'aventure. Mais de cette insouciance de Schiller vis-à-vis de la motivation, ajoute Gœthe, vient la grande impression que ses pièces produisent à la scène ; ce qui n'est pas préparé frappe davantage l'esprit du spectateur ordinaire sans qu'il soit choqué de ce manque de préparation. Il y avait dans le talent de Schiller quelque chose de fier et de hardi, en même temps que de brusque et d'incohérent. Il traitait un sujet dramatique à sa guise, en maître impérieux ; il le considérait pour ainsi dire du dehors ; il ne pénétrait pas dans l'intérieur du sujet ou il ne s'identifiait pas avec lui pour le laisser s'organiser harmonieusement dans son esprit comme un produit de la nature. Les pièces de Gœthe, au contraire, se rapprochaient de la nature en ce sens qu'entre les personnages et les situations couraient mille liens invisibles, comme entre les parties d'un organisme. Mais lorsque Schiller entreprit de remanier *Egmont* pour la scène, il déchira ce beau tissu ; il procéda avec la violence inhérente à sa nature, et Gœthe le laissa faire, d'abord parce que tout ce qui touchait à la représentation elle-même l'intéressait peu, ensuite parce qu'il voyait bien que la pièce y gagnait au point de vue dramatique[2]. En somme Schiller était un homme que dominait l'idée ; il agissait d'après une opinion préconçue, sans se soucier de la réalité, hâtivement, arbitrairement et souvent avec de brusques revirements. Gœthe, au contraire, s'efforçait d'atteindre la lenteur et la sagesse de la nature : il plongeait dans la réalité et se laissait doucement porter par elle. Il admirait la motivation de Lessing, par exemple l'exposition de

1. Gœthe à Schiller : 9 décembre 1797 ; Gœthe à Zelter : 31 octobre 1831. — 2. *Entr. avec Eckermann* ; 18 janvier 1825 ; 19 février 1829 ; 23 mars 1829 ; 25 mai 1831 (Biedermann, Bd. V, 137-138 ; VII, 23-24 ; 36-37 ; VIII, 88-89).

Minna von Barnhelm, encore après 1830, alors que personne ne voulait plus entendre parler de la technique de Lessing; « on veut ressentir dès la première scène l'émotion qui ne devrait se produire qu'au troisième acte; on ne réfléchit pas que le poète est comme le marin qui doit d'abord s'éloigner lentement du rivage et ne peut cingler à pleines voiles que lorsqu'il est en pleine mer[1] ».

Gœthe, dans le drame, avait quelque chose de Shakespeare dont il disait qu'il appartenait nécessairement à l'histoire de la poésie, mais accidentellement à l'histoire du théâtre[2]. Shakespeare avait le talent d'un abréviateur [et en effet le poète est essentiellement un abréviateur de la nature], mais il était à l'étroit dans la forme dramatique et il prenait avec celle-ci toutes les libertés que l'on sait. Cela pouvait passer de son temps, mais à notre époque il faut tailler, rogner et coudre dans ses pièces pour qu'elles puissent paraître au théâtre. C'est ce que Gœthe avait fait à Weimar pour *Roméo et Juliette*, ce que fait Wilhelm Meister pour *Hamlet*. Pour qu'une pièce soit dramatique, résumait Gœthe, il faut qu'elle soit symbolique : c'est-à-dire chaque situation doit être importante par elle-même et doit préparer, en l'annonçant, une situation encore plus importante[3].

Sur l'emploi de l'histoire dans le drame, Gœthe est sensiblement du même avis que Lessing. Il blâme Manzoni d'avoir trop de respect pour l'histoire et d'en vouloir conserver jusqu'aux moindres détails[4]. Mais si les faits chez lui sont historiques, les caractères ne le sont pas. Aucun auteur dramatique n'a su jamais quel était le véritable caractère d'un grand homme et, s'il l'avait su, il n'aurait que difficilement pu caser ce personnage dans sa pièce. L'auteur dramatique a le droit et le devoir de modifier les caractères historiques selon l'impression qu'il veut produire sur le spectateur; ainsi en a usé Gœthe dans *Egmont*, ainsi en a usé Shakespeare, ainsi en usaient les Grecs. On peut trouver que la trop grande fidélité à l'histoire nuit à la valeur poétique de *Wallenstein*[5]. L'auteur dramatique n'a pas à répéter ce qu'a déjà dit l'historien. Il doit aller plus avant, donner mieux, s'élever dans une région supérieure.

A lire Gœthe, Hebbel a beaucoup appris et beaucoup retenu en ce qui concerne le drame; les résultats de cette lecture apparaîtront lentement mais pleinement. Gœthe est peut-être le premier qui ait clairement formulé pour Hebbel le problème essentiel du drame moderne : comment opposer à l'individualité une nécessité acceptable pour nos mœurs et nos idées? Nous verrons un peu plus loin que Solger a, sur ce point, agi dans le même sens que Gœthe. Les Grecs ont créé un drame qui était en son temps, étant donné leur civilisation, un chef-d'œuvre; comment arriverons-nous au même résultat? Shakespeare lui-même, que Gœthe pose comme un

1. *Entr. avec Eckermann*, 27 mars 1831. [Biedermann, Bd. VIII, 64.] — 2. *Gœthes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLI, Abt. I, 65-71 [*Shakespeare und kein Ende*]. — 3. *Entr. avec Eckermann*, 26 juillet 1826. — 4. *Entr. avec Eckermann*, 31 janvier 1827 [Biedermann, VI, 47-48]. — 5. *Ibid.* 21 juillet 1827 [Biedermann, VI, 167-168].

terme, ne doit-il pas être dépassé? Parmi les successeurs de Shakespeare, Hebbel met Gœthe au-dessus de Schiller; le premier s'oppose pour lui au second comme la nature ou la vie à l'abstraction. Et cependant ce sont toujours des sujets schillériens que Hebbel reprend, pour les corriger, il est vrai. Nous ne tarderons pas à le voir à l'œuvre.

V

Dans le genre dramatique Hebbel se borne, à Munich, à des aperçus théoriques. En mars 1838 il écrivit, il est vrai, le premier acte de sa comédie, *der Diamant*, qui ne fut achevée que quelques années plus tard[1]. De même la lecture de la *Genovcva* de Maler Müller attira de nouveau son attention vers un sujet sur lequel il avait déjà, nous dit-il, souvent réfléchi. Il énonce avec une parfaite netteté ce qui sera plus tard l'idée fondamentale de sa *Genovcva* : la beauté, par le seul fait de son existence, cause sa ruine et fait le malheur de ceux qui l'approchent; il désigne le caractère qui formera le centre de l'action dramatique : celui de Golo, et il montre par quelles transitions, insensibles mais nécessaires, Golo doit devenir criminel et comment, précisément parce qu'il était pur entre les purs, il doit pousser la scélératesse plus loin que le vulgaire[2]. Au cours de ses lectures Hebbel note quelques sujets de tragédie : un passage de Solger lui fournit l'idée d'une tragédie dont le héros serait Hercule; un passage de Schiller, l'idée d'une tragédie dont le héros serait Elegyas; un passage de Jacobi d'après Plutarque, l'idée d'une tragédie dont le héros serait Timoléon[3]. De tout cela rien n'a été exécuté, mais on trouve dans son Journal à cette époque la première trace de deux œuvres futures : *Moloch*, en janvier 1837 : « Le fondateur d'une religion; sujet pour un drame », et *Maria Magdalena*, en février 1839 : « Clara, dramatique[4] ». Des personnages historiques surgissent dont les caractères lui paraissent intéressants : Julien l'Apostat, l'empereur Maximin et surtout Alexandre le Grand[5], qui toute sa vie se demanda s'il était le fils de Philippe ou de Jupiter Ammon. Hebbel voyait dans cet état d'esprit peu ordinaire le sujet d'une tragédie unique dans l'histoire de l'art dramatique, mais il faudrait, ajoutait-il, montrer comment une semblable pensée de la part d'Alexandre a son origine dans les croyances de son époque; il faudrait étudier l'histoire macédonienne, perse et égyptienne. Lessing n'y aurait jamais songé, mais pour Hebbel un héros lui-même est le produit de son temps.

Le même déterminisme historique aurait régné dans un autre sujet qui occupa assez sérieusement Hebbel; cette fois le héros était Napoléon[6]. En juillet 1837 il avait lu le *Napoleon* de Grabbe dont il

1. Bw. I, 278; 321. — 2. Tag. I, 1475. — 3. W. V, 54; Tag. I, 569; 581.
4. Tag. I, 586; 1547. — 5. Tag. I, 418; 765; Bw. I, 174.
6. En septembre 1837 Hebbel ne lit presque que des ouvrages sur Napoléon

avait été fort peu satisfait. Il croyait parfaitement possible de prendre un drame dans l'histoire contemporaine, mais à condition d'y faire rentrer à la fois le passé, le présent et l'avenir[1]. Dans le drame qu'il projetait, la Révolution française, « avec son armée de dieux et de demi-dieux », aurait eu sa place, probablement comme prologue. Il aurait fallu trouver une idée centrale pour le caractère de Napoléon, ce qui manquait selon Hebbel à Wallenstein : Hebbel était persuadé qu'à la base des gigantesques entreprises de Napoléon il y avait une intention dernière que personne ne soupçonnait[2]. Enfin il aurait fallu montrer que Napoléon avait été la cause de sa propre perte : l'orgueil qui lui inspirait ces plans immenses lui aurait fait croire qu'il pouvait les exécuter à lui seul, ce qui, à une époque où la masse l'emporte sur l'individu, a été suffisant pour causer son échec. Napoléon aurait donc été chez Hebbel le type du héros tragique qui ne connaît pas de bornes au développement de son individualité et qui, par son orgueil de Titan, menace de déranger l'ordre de l'univers dans lequel chacun a sa place strictement limitée. Le trop de confiance de Napoléon en son génie constituerait sa faute ; cette faute, dit Hebbel, aurait son origine dans son individualité de grand homme et serait la faute d'un Dieu[3]. Ces passages sont importants parce que nous voyons apparaître pour la première fois dans le système dramatique de Hebbel la *Masslosigkeit* de l'individu dont nous aurons si souvent l'occasion de parler. « Chaque grand homme tombe sous les coups de sa propre épée ; mais personne ne s'en doute[4]. »

Le jour même où Hebbel indiquait ce qui dans une tragédie constituerait la « faute » de Napoléon, il notait « l'idée tragique » qu'il y a à la base de l'histoire de Jeanne d'Arc. Si nous supposons, dit-il, que la divinité, pour atteindre un grand but, agisse d'une façon immédiate sur un individu et se permette une intervention arbitraire dans l'ordre de l'univers, nous verrons qu'elle ne peut pas empêcher son propre instrument d'être écrasé par la même roue qu'elle a un instant arrêtée ou détournée de sa direction. Car la divinité elle-même ne peut pas troubler l'ordre éternel de la nature sans être obligée de l'expier[5]. De son côté l'individu expie d'avoir été, même sans sa volonté, élevé pour un instant au-dessus de sa condition d'individu. Telle était l'idée de la tragédie que Hebbel méditait d'écrire et qui n'aurait eu selon lui que le nom de commun avec la pièce de Schiller. Dans cette dernière Hebbel trouvait trop de déclamation, trop d'emphase et pas assez d'actes ; l'héroïne lui paraissait une figure de cire[6]. Il voulait mettre en scène au contraire une jeune fille pleine de noblesse et de simplicité qui, après que la divinité se serait servie d'elle pour accomplir un miracle, reculerait en

[Bw. I, 225]. Vers cette époque on trouve en effet cités dans son Journal Maitland, Las Cases, Walter Scott, Antomarchi. Cf. aussi Gœthe, *Entr. avec Eckermann*, 6 et 7 avril 1829 [Biedermann, VII, 53 ; 61-64].

1. Tag. I, 781. Sur le *Napoléon* de Grabbe, cf. Gutzkow, *Erinnerungen* [*ausgew. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, p. 54]. — 2. Bw. I, 225. — 3. Tag. I, 1012. — 4. Tag. I, 1465. — 5. Tag. I, 1011. — 6. Bw. I, 215 ; 145.

frissonnant devant elle-même comme devant un mystère [1]. Mais elle n'en devrait pas moins expier. Plus tard, il est vrai, Hebbel se rétracta et déclara que la *Jungfrau von Orleans* était un chef-d'œuvre [2]. Mais son opinion sur la tragédie à écrire ne changea pas et de ces deux sujets : Napoléon et Jeanne d'Arc, résulta *Judith*.

C'est ainsi que le séjour de Hebbel à Munich est plein de promesses dramatiques. Sa conception du drame se précise et les germes des œuvres futures apparaissent.

1. Bw. I 170. — 2. Tag. I, 681 Bw. I, 215.

CHAPITRE VIII

THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ESTHÉTIQUE

Pas plus que sa philosophie, l'esthétique de Hebbel ne se présente sous une forme systématique. La cause en est, d'une part, dans son impuissance, qu'il confesse lui-même, à penser méthodiquement, comme nous l'avons vu[1]; d'autre part, dans ce fait que pour lui l'entendement, la raison raisonnante, ne peut pénétrer les mystères de l'art et est aussi incapable d'exposer dans un système d'esthétique son essence que d'exprimer dans la théologie ce que c'est que Dieu et dans la physique ce que c'est que la nature[2]. Comme précédemment pour sa philosophie, c'est donc de fragments recueillis dans son Journal et ses Lettres que nous essaierons de dégager la conception que Hebbel se fait de l'art à Munich.

I

L'art, dit Hebbel, atteint d'un bond le but vers lequel la raison s'achemine pas à pas; il explique l'origine des choses et le lien qui les unit[3]. Hebbel définit en un autre endroit la poésie [et par poésie il entend l'art en général], un esprit qui pénètre chaque forme que revêt l'être et chaque phase par laquelle passe l'individu[4]; la poésie cherche ensuite à discerner et à représenter sous une forme sensible les causes de ces formes et de ces phases. L'art doit conférer à l'existence de la nature la personnalité, à celle de l'homme la liberté, à celle de Dieu la nécessité. Pour cela il ne s'agit pas de prêter à la nature des sentiments humains [Hebbel pense aux auteurs d'allégories], mais de la voir telle qu'elle est, dans sa vie profonde et inconsciente; il ne s'agit pas de considérer dans l'homme seulement

1. Tag. I, 1348. — 2. Tag. I, 641. — 3. Tag. I, 946. — 4. Cf. déjà à Wesselburen *Proteus* et à Hambourg, W. X, 4.

les instincts les plus nobles en les amplifiant encore et de laisser volontairement de côté ce qu'il y a en lui de grossier, ce par quoi il tient à des existences inférieures [Hebbel pense au banal idéalisme de Schiller], mais il ne s'agit pas non plus de rabaisser l'homme et de l'écraser sous la majesté de Dieu. L'art doit montrer comment Dieu, l'homme et la nature se pénètrent et se reflètent mutuellement [1]. L'art doit saisir la vie dans tous ses phénomènes et dans toutes ses phases; il sépare de l'accidentel, qui ne dépend que du milieu et de l'époque, les éléments essentiels et éternels; il les revêt de formes achevées, produit de l'entendement [*Verstand*] si l'on juge ou critique, de l'esprit [*Geist*] si l'on fait œuvre de poète au sens large du mot [2].

L'art est quelque chose d'indivisible [3]; les différents arts ont tous le même but : purifier la nature de l'accidentel et rétablir dans ses droits le nécessaire en montrant que c'est ce qu'il y a de plus noble et par suite de seul possible [4]. L'esprit de l'artiste embrasse l'univers; il ne voit que l'univers et son reflet dans chaque être particulier qui le compose; que l'on brise un caillou ou que l'on tue un homme, il ne voit dans les deux cas que la dispersion des éléments qui constituent une forme individuelle; l'artiste doit s'appliquer à acquérir cette sorte d'impassibilité scientifique. La nature ne le juge digne d'exprimer ses plus profonds secrets que lorsqu'il a compris que tous ses phénomènes ont une égale importance, sont des manifestations des mêmes lois éternelles. En voyant mourir Laocoon l'artiste ne doit pas être moins ému que le vulgaire, mais davantage en voyant se faner une fleur [5]. Toute œuvre d'art est une révélation; dans la poitrine du poète vivent les joies et les douleurs de l'humanité, et chacune de ses poésies est un évangile où s'exprime une vérité profonde qui conditionne une existence ou l'une de ses phases. C'est ainsi que le poète est capable de s'identifier avec les passions ou les caractères qui sembleraient devoir lui être le plus étrangers; l'inspiration poétique apporte au génie la clef de l'univers [6].

La poésie exprime la nature, l'essence même des objets, tandis que la réflexion ou l'entendement n'exprime que les rapports entre les objets; l'idée poétique est le produit de toute une conception de la vie [7]. L'art est une chose religieuse et sacrée car il exprime comme la religion les mystères de l'univers; c'est lui qui approche le plus de la divinité; il est le premier des prêtres qui officient à l'autel [8]. Chaque œuvre d'art est quelque chose d'infini et a une action infinie; elle est un fragment de l'univers, un anneau de la chaîne; on ne peut remonter jusqu'à son origine ni poursuivre toutes ses conséquences, car des deux côtés la série est sans terme [9]. La poésie explique l'univers à l'homme en le

1. Bw. I, 140. — 2. Bw. I, 261. — 3. Bw. I, 94. — 4. Bw. I, 151. — 5. Tag. I, 344. — 6. Bw. I, 176. — 7. Bw. I, 253. — 8. Bw. I, 339. Cf. Tag. I, 726. « Alle Kunst verlangt ein ewiges Element; darum lässt sich auf blosse Sinnlichkeit [von der sich keine unendliche Steigerung denken lässt] kein Kunstwerk basieren. » — 9. Bw. I, 152.

lui présentant sous une forme sensible, débarrassé de ses éléments accidentels, réduit à une succession nécessaire de causes et d'effets[1]; en même temps elle explique l'homme à lui-même; dans son miroir elle recueille tous les rayons qui partent de ce soleil encore à l'état de nébuleuse qui est l'homme; elle les concentre, les réfléchit sur leur foyer et réchauffe ainsi l'homme par lui-même[2]. En un mot l'œuvre d'art est un microcosme, un résumé perfectionné du monde et la création de l'œuvre d'art est un miracle inexplicable; l'artiste reproduit sans le comprendre l'acte même du Créateur[3].

Hebbel ne se lasse pas d'insister sur ce caractère de l'œuvre d'art qui s'impose à nous comme un phénomène de la nature; elle est comme elle doit être et comme elle ne peut pas être parce qu'elle est l'aboutissement nécessaire de tout le cours de l'univers. Ce qui caractérise, dit-il, l'idée poétique ou l'idée géniale [car ce sont deux synonymes], c'est qu'elle se présente à notre esprit d'une façon immédiate et sous une forme à laquelle nous ne pouvons rien changer[4]. Le talent met en lumière un fait isolé tel qu'il *peut* se produire, et l'entendement est toujours du côté du talent. Mais le génie ou l'esprit poétique nous montre quelle forme l'objet qu'il nous présente *doit* revêtir; il a derrière lui la nature entière qui lui donne raison. Nous ne pouvons nous représenter une œuvre d'art que sous la forme que lui a donnée l'artiste, de même que nous ne pouvons nous figurer qu'un arbre, une montagne ou un fleuve soient autrement qu'ils ne sont[5]. L'idée poétique est la propriété du génie; c'est l'étincelle divine qui aux heures d'enthousiasme jaillit de ses profondeurs; son origine est incompréhensible, mais sa nature est aussitôt reconnaissable. La poésie elle-même représente une apogée; elle est quelque chose d'indépendant, d'existant par soi-même comme la nature et la divinité; elle est peut-être la sublimisation de ces deux formes suprêmes de l'être. Elle est supérieure à l'entendement; celui-ci se subordonne tout ce qu'il peut comprendre, mais la poésie le domine et il réussit aussi peu à la faire rentrer dans les cadres de ses systèmes d'esthétique qu'à faire rentrer Dieu dans ses systèmes de théologie et la nature dans ses systèmes de physique[6].

II

Hebbel revient à plusieurs reprises sur cette opposition de l'entendement [*Verstand*] et de l'esprit poétique [*Geist*, *Vernunft*[7]]. Cette opposition lui apparaît sous diverses formes selon les noms que portent les deux termes. Nous avons vu que l'entendement et l'esprit poétique s'opposent comme le talent et le génie[8]. En parlant

1. L'art a aussi une mission consolatrice. Cf. Tag. I, 1288. « Es ist die Aufgabe der Poesie das Nothwendige und Unabänderliche in den schönsten Bildern, in solchen, die die Menschheit mit ihrem Geschick auszusöhnen vermögen, vorzuführen. »

2. Tag. I, 1459. — 3. Tag. I, 948. — 4. Tag. I, 621. — 5. Tag. I, 858. — 6. Tag. I, 641. — 7. Cf. Tag. I, 588, la citation de Platner. — 8. Tag. I, 858.

du buste de Schiller par Thorwaldsen. Hebbel déclare que c'est là une œuvre géniale qui subjugue les sens et la pensée et ne laisse dans l'homme que le sentiment d'une forme de vie procédant du plus profond de l'être. C'est là la marque du génie, dit Hebbel; il considère toujours l'infini et produit dans chacune de ses œuvres un anagramme de la création; comme un vent d'orage il se déchaîne à travers l'arbre et les fleurs et les fruits tombent en abondance; le talent peut tout juste cueillir un petit rameau, un fruit ou une fleur desséchés [1]. Dans la poésie lyrique cette opposition est celle de la réflexion [*Gedanke*] et du sentiment [*Gefühl* ou *Gemüth*]. Nous avons vu la guerre que Hebbel fait à la réflexion dans la poésie lyrique. Au contraire le *Gemüth* doit y dominer; il comprend les facultés les plus secrètes de l'homme et la région la plus obscure de la partie consciente de son esprit; c'est par le *Gemüth* que l'homme est en relation avec le monde supérieur sans lequel ce monde sublunaire n'aurait pas de signification : par les diverses affections du *Gemüth* les secrets les plus intimes du cœur humain sont en communication avec la vie et l'univers [2]. Dans l'art dramatique ou dans le roman, cette opposition est celle d'une motivation profonde et réelle : « Beaucoup de gens introduisent la logique dans la poésie et se figurent que cela s'appelle motiver [3] ». Créer une œuvre d'art en exposant l'idée qui l'anime est beaucoup; cependant l'essentiel est de ne pas déduire l'idée, mais de la laisser se développer organiquement [4].

Le développement d'une œuvre d'art en effet ne doit pas être celui d'une équation, mais la croissance harmonieuse d'un organisme vivant suivant un plan intérieur. C'est cette dernière idée qui dans l'art en général fait envisager l'opposition de l'entendement et de l'esprit poétique comme celle du conscient et de l'inconscient. Dans un passage déjà cité Hebbel reproche à Lessing d'avoir traité le sujet d'*Emilia Galotti* comme un problème algébrique que l'on résout par le seul raisonnement. A tout ce que l'homme fait de grand et de beau la conscience a peu ou point de part. L'homme engendre l'œuvre d'art comme la mère l'enfant. La conscience n'est pas productive; elle ne crée rien; elle éclaire seulement comme la lune; la philosophie par exemple ne développe rien qu'elle-même; elle engendre seulement ses propres déductions [5].

Nous voici arrivés à la forme la plus générale et la plus importante que cette opposition de l'entendement et de l'esprit poétique revêt dans l'activité générale de l'esprit humain. L'art est aussi supérieur à la philosophie que l'esprit poétique à l'entendement. Penser et représenter sous une forme sensible sont les deux variétés de la révélation. La pensée s'applique à l'infini, mais ses résultats sont finis, limités; la représentation artistique engendre dans un objet fini un infini (en montrant ses relations avec l'univers), c'est pourquoi, au cours des siècles, tous les systèmes philosophiques ont été successivement mis au rebut, mais pas un seul chef d'œuvre [6]. La

1. Bw. 1, 209. — 2. Tag. 1, 1523. — 3. Tag. 1, 879. — 4. Tag. 1, 809. — 5. Tag. 1, 1496. — 6. Tag. 1, 1284.

philosophie n'a rien de commun avec l'art parce que celui-ci exige que ce qu'il représente soit solide, définitif, immuable. L'œuvre d'art s'impose comme un fait qu'aucun raisonnement ne peut supprimer quand il est là. L'art ressemble à ces gens que Josué envoya pour reconnaître le pays de Chanaan ; on pouvait penser ce qu'on voulait de ce qu'ils racontaient ; ayant vu, ils ne pouvaient être réfutés que par des gens qui avaient vu [1]. Enfin cette condamnation sans appel de la philosophie : la philosophie s'efforce éternellement d'atteindre l'absolu et c'est pourtant à vrai dire la tâche de l'art [2].

III

Ce qui constitue la caractéristique et la supériorité de l'art, c'est qu'il représente sous une forme sensible [*darstellen*] la réalité profonde, celle dont les divers êtres individuels tirent leur existence. A ce point de vue encore les différents arts ne font qu'un : la littérature, aussi bien que la peinture ou la sculpture, a pour but de donner une forme [*gestalten*] à ce qu'elle prend pour objet, d'offrir à notre perception une masse limitée de la matière première ; lorsque le poète expose une idée, le procédé est absolument le même que lorsque le peintre ou le sculpteur représentent les nobles contours d'un beau corps [3]. La représentation sensible [*Darstellung*] est tout dans la littérature ; il faut que nous voyons les personnages, les faits ; les analyses, les explications, les commentaires sont la mort de la poésie [4]. Il ne sert de rien de disserter du divin et du sublime, fût-ce dans la langue des anges ; il faut que le divin et le sublime soient représentés, c'est-à-dire il faut qu'ils vivent, et cela n'est possible que si on les voit surgir de la terre, de la réalité sensible, sous une forme bien arrêtée, comme une plante naît du sol [5].

Dans l'art il s'agit de donner un corps à ce qui est incorporel [6] et la valeur de l'œuvre d'art dépend de l'issue de la lutte entre le poète et l'idée ; l'idée par elle-même est sans limites et sans formes ; si elle triomphe, c'en est fait de l'œuvre d'art ; il faut que l'artiste vienne à bout du bloc de marbre rebelle [7]. Étant donné un phénomène ou une série de phénomènes de la nature, événements [genre épique], sentiments [genre lyrique], caractères individuels [genre dramatique], que le poète a décidé de prendre pour sujets, l'œuvre d'art résultera d'un double processus : de la série des phénomènes le poète dégagera d'abord l'idée, c'est-à-dire le lien qui rattache ces phénomènes à leur substance originelle, à l'univers ; c'est ce que Hebbel appelle aussi supprimer l'accidentel et mettre en valeur le nécessaire ; puis l'artiste condensera l'idée qui par elle-même offre

1. Tag. I, 947. — 2. Tag. I, 894. — 3. Tag. I, 371.
4. Tag. I, 1331 ; cf. Tag. I, 891 : « Das Naive [Unbewusste] ist der Gegenstand aller Darstellung ; es liegt aber nicht bloss in der Sache sondern auch im Wort ; manches Wort plaudert die verborgensten Geheimnisse der Seele aus. »
5. Tag. I, 1079. — 6. Tag. I, 1290. — 7. Tag. I, 1400.

pour ainsi dire l'aspect d'une nébuleuse et lui donnera une forme[1]. Ce qu'on appelle le point de vue poétique et dont le résultat est l'idée poétique consiste précisément dans cette aptitude à percevoir l'universel et à l'incorporer dans le particulier. Par là se trouve résolu le problème en apparence contradictoire qui se pose à l'occasion de toute poésie, celle-ci devant être à la fois universelle et particulière[2]. Ainsi se trouve vérifiée cette règle que dans l'art le seul chemin qui conduise à l'universel passe par le particulier[3] et observée la loi dans laquelle se résume l'esthétique : l'art doit représenter l'infini dans le fini[4]. Cette antithèse peut être exprimée en d'autres termes : on peut dire que l'œuvre d'art doit être illimitée [en ce qui concerne le contenu ou l'idée] et limitée [en ce qui concerne la forme[5]] ; on peut opposer dans la poésie lyrique spécialement le sentiment qui constitue la matière et la forme sous laquelle il est exprimé. Il ne suffit pas que le sentiment soit sincère pour que la poésie soit un chef-d'œuvre, mais l'inspiration unit indissolublement le sentiment à la forme appropriée[6].

Le double processus dont il a été parlé plus haut a pour résultat « la forme interne » [*innere Form*], qui est la caractéristique de l'œuvre d'art ; elle consiste précisément dans l'union de l'universel et du particulier. La forme, dit Hebbel, est l'expression de la nécessité ; c'est grâce à elle que la nature, par l'intermédiaire de l'esprit humain, dépose dans l'œuvre d'art quelque chose de sa force la plus intime[7]. Commentant cette définition dans son Journal, Hebbel ajoute : La matière est le problème, la forme est la solution[8]. En individualisant l'idée ou la matière on arrive toujours à la « forme interne » et de celle-ci résulte « l'élément libérateur ». Toute poésie doit avoir sa racine dans une disposition subjective, sinon elle est froide et laisse froid ; la « libération » est l'acte par lequel est coupé pour ainsi dire ce cordon ombilical[9].

IV

Puisque l'art est la seule révélation qui nous éclaire sur l'origine des choses et sur le lien qui les unit entre elles, puisque l'œuvre d'art résume l'univers, l'artiste ou le poète occupe parmi les hommes une place privilégiée. L'artiste est l'homme de génie par excellence ; à diverses reprises Hebbel identifie l'idée géniale et l'idée poétique ;

1. Tag. I, 1232. — 2. Tag. I, 1101. — 3. Tag. I, 725. — 4. Tag. I, 136. — 5. Tag. I, 1261. — 6. Tag. I, 1098. — 7. Bw. I, 344. — 8. Tag. I, 1395.

9. Tag. I, 1018. De tout ce qui précède résulte la condamnation formelle de l'allégorie, qui est essentiellement inesthétique parce qu'elle ne représente pas son objet sous une forme sensible ; les soi-disant personnages allégoriques ne sont que des schèmes. L'allégorie ne possède de l'œuvre d'art que l'un des deux éléments : l'idée ; elle est « la marée basse de l'entendement et de la force productrice », « la fille phtisique de l'entendement que l'on peut tout au plus tolérer dans l'art comme un mal nécessaire, mais à laquelle on ne doit jamais reconnaître droit de cité. » Tag. I, 197 ; 596.

tout ce qu'il dit du génie ne s'applique parfaitement qu'à l'artiste. L'artiste est le grand homme à sa plus haute puissance; l'art ayant pour objet de pénétrer les rapports réciproques de l'homme, de la nature et de Dieu, l'œuvre de l'artiste est la solution de cette question; cette solution est la quintessence de son existence et exerce une action d'une durée indéfinie sur l'humanité [1]. Tout ce qui a été dit précédemment des grands hommes doit s'entendre de l'artiste; « l'œuvre d'art étant le microcosme, son auteur ou l'homme de génie est la conscience de l'univers [2]; en satisfaisant ses aspirations, il satisfait les aspirations de l'humanité [3] ». Il est le représentant de l'âme universelle dans lequel se réflètent à la fois la création et l'acte créateur [4]. L'homme constituant déjà un point culminant dans la nature, l'artiste constitue un point culminant dans l'humanité; il est l'homme par excellence, l'homme dans le plus complet développement de toutes ses facultés; l'univers aboutit à l'humanité et l'humanité à l'artiste.

Celui qui veut être un véritable artiste doit donc chercher à être toujours plus pleinement, plus parfaitement un homme. C'est la résolution que prend un jour Hebbel: il reconnaît qu'il a dirigé jusqu'ici trop exclusivement ses efforts vers la poésie et que cette discipline trop étroite videra son esprit de tout contenu; il ne sera plus qu'un artisan de rimes dans un genre supérieur, un homme de métier. Mais la poésie n'est pas un métier, un domaine distinct, une activité exclusive; se conduire comme il l'a fait, c'est soigner la floraison de l'arbre aux dépens de l'arbre; le chemin qui mène à l'artiste passe par l'homme; il veut désormais travailler en vue de l'utilité que le travail aura pour lui en tant qu'homme [5]. Lorsqu'il veut écrire il sent combien le gênent les lacunes de son savoir; il reconnaît pour l'artiste la nécessité de l'instruction; l'artiste, dit-il, doit adorer la science [6]. Aussi le voyons-nous pendant tout son séjour à Munich avide de science; là est la raison profonde de cette fureur avec laquelle il tâche d'aquérir la *Bildung*, d'être au meilleur sens du mot un homme cultivé. Dans un siècle qui n'est plus celui de la guerre de Troie, il est impossible de concevoir un poète ou même un écrivain qui ne possède pas le savoir; l'humanité accumule au cours des siècles un trésor toujours grossissant de connaissances; un homme qui n'a rien recueilli de l'héritage des six mille ans qui précèdent est vis-à-vis de l'humanité comme un enfant vis-à-vis de l'homme [7].

Tous les efforts de Hebbel ont pour but la littérature au sens le plus large du mot : pour être le digne serviteur de la poésie il lui faut acquérir dix fois plus de connaissances que le meilleur juriste n'en a besoin pour son métier [8]. A un ami de Hambourg, Janinski, qui contestait l'utilité du savoir pour le poète, il répond : il y a quelque chose de supérieur au savoir et à l'art, c'est l'artiste lui-même, qui est le représentant de l'humanité dans toutes ses facultés

1. Bw. I, 140. — 2. Tag. I, 648. — 3. Tag. I, 906. — 4. Bw. I, 120. — 5. Tag. I, 746. — 6. Bw. I, 120. — 7. Bw. I, 209. — 8. Bw. I, 261.

et toutes ses aspirations. Thorwaldsen a étudié pendant des années l'anatomie et l'ostéologie avant de sculpter son Jason; le poète qui a le devoir, bien plus difficile encore, de donner une forme aux sentiments les plus délicats et de ramener les aspects les plus bizarres de l'esprit humain au type primitif, doit connaître à fond tout ce qui touche en quelque façon à l'âme et à l'esprit, car il ne peut donner dans ses œuvres une image de l'univers qu'après avoir emmagasiné en lui l'univers. Gœthe était une encyclopédie et Shakespeare une source de l'histoire d'Angleterre [1].

Si Hebbel apporte tant de zèle à acquérir le savoir et à développer son talent poétique, c'est qu'il y a là pour lui pour ainsi dire une question de vie ou de mort intellectuelles. Dès les premiers mois de son arrivée à Munich il a la conviction, et elle ne fera que s'affirmer par la suite, qu'il ne peut considérer l'univers que du plus haut point de vue, du point de vue poétique. Le monde et la vie, écrit-il en octobre 1836, ne sont perçus par mon esprit que par l'intermédiaire de l'art [2]; et le 31 décembre de la même année : « L'art est l'unique intermédiaire par lequel j'entre en relation avec le monde, la vie et la nature [3] ». Huit jours après il écrit à Rousseau : « Ce qui a fait de tout temps mon tourment, c'est l'intime conviction que l'art est pour moi le seul intermédiaire qui me permette de saisir ce qu'il y a de plus sublime en moi et en dehors de moi; si mon talent ne suffit pas à faire de moi un artiste, je dois me considérer comme un sourd-muet intellectuel [4] ». Mais déjà, à la même époque, il commençait à croire qu'il y avait vraiment en lui l'étoffe d'un artiste, car, ainsi qu'il le répète à diverses reprises, il avait maintenant conscience que les racines de son individu plongeaient dans l'univers [5].

1. Bw. I, 211-212. — 2. Tag. I, 417. — 3. Tag. I, 548. — 4. Bw. I, 142. — 5. Bw. I, 144.

CHAPITRE IX

ESTHÉTIQUE GÉNERALE : LES INFLUENCES

Nous avons essayé de résumer dans les chapitres précédents les théories de Hebbel vers 1839 sur la poésie lyrique, la nouvelle, le drame et enfin l'art en général. Il nous reste à voir jusqu'à quel point Hebbel a été original dans son esthétique et jusqu'à quel point il a subi l'influence d'écrivains antérieurs ou contemporains.

I

A propos du drame, nous avons eu l'occasion de rapprocher des passages de Hebbel et de Lessing et de constater entre les deux auteurs une concordance de vues au moins partielle. Vers 1837-1838 et encore au commencement de 1839, Hebbel, comme nous l'avons indiqué, a lu à peu près tous les ouvrages de Lessing, non seulement ses drames, son *Laocoon*, sa *Dramaturgie*, mais jusqu'aux *Briefe antiquarischen Inhaltes* et à l'*Erziehung des Menschengeschlechtes*; il se procure en outre des études sur Lessing : de Schlegel : *Lessings Geist*, et de Schink : *Charakteristik Lessings* [1]. Cependant comme esthéticien Lessing ne semble pas avoir fait grande impression sur Hebbel. On peut supposer que si ce dernier l'a étudié d'assez près, c'est surtout en tant que polémiste à une époque où il songeait à partir en guerre contre la Jeune Allemagne. On se demande en effet ce que Hebbel pouvait retirer de toutes les dissertations de Lessing sur la peinture ou sur la poésie homérique dans le *Laocoon* ou sur les camées antiques dans les *Briefe antiquarischen Inhalts*, si ce n'est le passage copié dans son Journal où Lessing définit son idéal de la critique littéraire [2].

1. Tag. I, 954; 1501. — 2. Tag. I, 977; il est à remarquer que Schlegel, comme Hebbel, estime peu Lessing comme dramaturge et le place au contraire très haut comme polémiste.

Nous avons vu en détail combien Hebbel s'était inspiré de Schiller à Wesselburen. Depuis il semblait avoir brûlé ce qu'il avait adoré, mais Schiller ne cesse pas de le préoccuper, quoiqu'il n'en parle plus guère maintenant que pour marquer les différences qui les séparent. Nous reviendrons sur les rapports de Schiller et de Hebbel dans le drame à propos de *Judith*. Mais en général on ne peut pas dire que Hebbel soit dans son esthétique un disciple de Schiller [1]; il se rencontre avec lui sur des points importants, en ce qui concerne la place éminente que tous deux assignent au travail artistique dans l'activité totale de l'esprit humain. Précisément parce que l'accord entre eux ne porte que sur des généralités, il est impossible de prétendre que telle opinion commune à tous deux a été empruntée par Hebbel à Schiller plutôt qu'à tout autre écrivain, et rien n'empêche de supposer même qu'elle s'est formée dans l'esprit de Hebbel par le travail de sa propre réflexion sans influence précise. En tout cas Hebbel ne se soucie nullement à cette époque d'invoquer l'autorité de Schiller. Nous ne voyons pas qu'il le lise ou le relise comme il lit et relit Gœthe; il ne le mentionne guère et, toutes les fois qu'il le nomme, c'est pour prendre position contre lui. Il contemple en effet Schiller à ce moment sous un angle très particulier. Peu préoccupé encore par l'art dramatique et s'adonnant principalement au lyrisme, il ne considère guère Schiller que comme poète lyrique et n'oublie pas que comme tel il l'a renié depuis déjà longtemps : Schiller est le contraire d'un poète lyrique parce que sa Muse est la réflexion. De même comme esthéticien Schiller est pour lui avant tout l'homme qui a voulu donner dans l'art la première place à la raison (introduite « sous la raison sociale du sentimental [2] »), hérésie horrible, destructrice de l'art. Contre la raison, contre le *Verstand*, Hebbel est aussi abondant en malédictions que Fr. Schlegel dans son ouvrage : *Ueber das Studium der griechischen Poesie*. Bien que Hebbel ne remonte nulle part

1. Il l'avait été au moins en quelques détails vers 1830 : « Ich hatte.... dem Æsthetiker Schiller] manche Schönheitsregel abgelauscht ». [Tag. I, 136.] Mais c'était un passé qu'il reniait et dont certainement il ne subissait plus que l'influence très lointaine. D'une façon générale l'esthétique de Schiller représentait pour cette génération un point de vue dépassé. La façon dont Hegel dans son *Esthétique* [*Hegels Werke*, 1842, X. Bd., 1. Abth., 78-82] et Rötscher dans ses *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst* [1. Abth., 8-9], parlent de lui, est caractéristique; ils ne lui ménagent pas les éloges qui conviennent à un précurseur; ils le louent d'avoir approfondi la conception de l'esthétique développée par Kant, mais ils font commencer véritablement l'esthétique à Schelling, c'est-à-dire au moment où la philosophie a reconnu « l'unité absolue du subjectif et de l'objectif, de la nature et de l'esprit dans l'idée considérée comme la seule réalité ». On ne contestait pas la justesse de ce que Schiller avait dit, mais on avait découvert depuis lors tant de choses que l'esthétique en était entièrement renouvelée et que les théories de Schiller étaient rentrées dans l'ombre. Tel était à peu près le point de vue de Hebbel et de son époque. Ludwig *Schiller und die deutsche Nachwelt*, 189-202] a interprété l'attitude de Hegel et de son école dans un sens peut-être trop favorable à Schiller, et sans distinguer les jugements portés d'une part sur le poète, de l'autre sur l'esthéticien.

2 Tag. I, 887.

aux Grecs en général comme aux inspirateurs et modèles de toute poésie, il est un partisan convaincu de leur « naïveté ». Pour Schiller enfin, l'art a en somme un but moral : élever et purifier l'âme de l'homme. Pour Hebbel, déjà à cette époque, l'art se suffit à lui-même et s'affranchit de toute préoccupation qui n'est pas d'ordre esthétique ; il est l'explication de l'univers par sa reconstruction sous la forme d'une beauté parfaite.

De l'école de Schiller, Hebbel était passé à celle de Uhland et de Hoffmann ; on avait pu le soupçonner d'être un disciple de Schelling ; les influences romantiques se précisaient autour de lui : elles devaient le solliciter encore plus impérieusement à Heidelberg et à Munich, ne fût-ce que pour une série de raisons extérieures. A Heidelberg, au sortir des prosaïques plaines de l'Elbe, il eut la révélation d'une nature plus variée, plus riante, plus prodigue de sa richesse et de sa beauté que la sévère et silencieuse nature dithmarse ; de son séjour à Heidelberg il date lui-même l'éveil en lui du sentiment de la nature ; ce qui jusqu'alors n'avait eu pour lui qu'une existence littéraire dans les vers de Uhland, il le vit de ses propres yeux : des collines, des forêts, un ciel plus bleu, des eaux plus limpides, le paysage des poètes souabes ; en errant parmi les ruines du château ou en contemplant le lever du soleil du haut du Kœnigsstuhl, Hebbel goûtait des sensations nouvelles, celles précisément qui furent si familières aux poètes romantiques. Heidelberg avait été d'ailleurs près de trente ans auparavant un centre du romantisme et Hebbel trouva celui-ci encore très vivant à Munich dans les cercles universitaires où il comptait Schelling, Baader, Gœrres, Schubert, Ringseis, Oken, Eschenmayer parmi ses représentants, et chez les jeunes artistes ; Hebbel raillait leurs costumes inspirés des modes d'Albert Dürer ; à la Pinacothèque ils pouvaient prendre pour modèles les tableaux de la collection Boisserée. A Heidelberg déjà et plus encore à Munich, Hebbel entra en contact avec un autre courant intellectuel qui avait eu d'étroites affinités avec le romantisme au moins à son déclin : le catholicisme. En écoutant les conférences de Gœrres, en allant le matin à six heures entendre des chants religieux et de la musique d'église, tandis que la clarté brumeuse de novembre commençait à blanchir les vitraux, Hebbel se plongeait dans l'atmosphère romantique.

Il avait déjà lu à Hambourg au moins les nouvelles de Tieck [1], mais il continue ou recommence cette lecture à Munich et les autres œuvres de Tieck ne lui restent pas inconnues [2]. Il mentionne déjà Wilhelm Schlegel dans une lettre de Wesselburen [3], sans que nous sachions s'il connaissait de lui autre chose que des comptes rendus critiques, mais à Munich il eut en sa possession au moins momentanément les œuvres de Friedrich Schlegel [4] (notamment en mai 1838). De la seconde école romantique il lit *Rahel, ein Buch*

1. W. IX, 58. — 2. Tag. I, 431, etc. ; il lit les *Dramaturgische Blätter* en avril-mai 1838 [Tag. I, 1088]. — 3. Bw. I, 18. — 4. Tag. I, 954-956 ; 1109 ; 1131 ; 1135 ; 1169.

des Andenkens [1], avec intérêt (en février et en novembre 1838), le *Briefwechsel mit einem Kind* [2], qu'il recommande à Elise, l'*Anthropologie* [3] de Stelfens, sans d'ailleurs trouver à ce livre une valeur scientifique, la *Seherin von Prevorst* de Justinus Kerner à deux reprises; les conclusions lui en paraissent inacceptables [4], mais son attention est attirée sur tout un ordre de phénomènes psychiques obscurs; il lit de Kluge le *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* et ne doute pas de l'importance de l'étude du magnétisme animal pour la connaissance de la nature [5]. Il est fermement convaincu de l'existence d'un monde des esprits tout proche de nous, au milieu duquel nous nous mouvons, avec lequel ceux que nous appelons des simples d'esprit sont peut-être en rapport [6], et dont le rêve nous ouvre en partie les portes [7]. Le rêve est un phénomène mystérieux dont nous pouvons attendre de profondes révélations. Par toutes ces opinions Hebbel se rapproche des romantiques.

II

Cette « poésie universelle » qui est, selon la définition connue de Friedrich Schlegel, la poésie romantique, se confond sur plus d'un point avec la poésie telle que la conçoit Hebbel. Non seulement les différents genres poétiques ne sont pas au fond différents les uns des autres, non seulement la poésie au sens étroit du mot ne forme avec la musique ou la peinture qu'un tout qui est l'art, mais l'art lui-même se confond avec les sciences et la philosophie en une immense synthèse qui exprime « la vie de l'esprit universel [8] ». La poésie met en lumière la continuité de l'univers, son harmonie; elle embrasse tous les ordres de phénomènes en leur enchaînement. « Si tu veux pénétrer dans les profondeurs de la physique, fais-toi initier aux mystères de la poésie [9]. » Les œuvres d'art de tous les pays et de tous les temps ne forment qu'une immense œuvre d'art, un livre qui est l'Évangile de l'humanité [10]. Un ouvrage « classique » doit ne jamais pouvoir être compris entièrement, mais on doit vouloir y découvrir toujours plus de sens; il faut qu'une œuvre soit nettement limitée et à l'intérieur de ces limites illimitée et inépuisable [11]. Elle se développe organiquement : de même qu'un enfant est quelque chose qui veut devenir un homme, de même une poésie est un produit de la nature qui veut devenir une œuvre d'art [12]. Dans cette dernière le conscient et

1. Tag. I, 978; 1318 *et passim*. — 2. Tag. I, 424; 510; Bw. I, 124; 133. — 3. Tag. I, 1171; 1347; 1381. — 4. Tag. I, 369; 370; 650; 659. — 5. Tag. I, 1174; 1165. — 6. Tag. I, 691; 694. — 7. Tag. I, 1039; 1265; il semble que Hebbel et Emil Rousseau se racontaient mutuellement leurs rêves (Bw. I, 407). — 8. *Fr. Schlegels Jugendschriften*, hrsg. v. Minor, *Athenaumsfragmente*, nr. 434; 444; 174; 451. — 9. *Ibid.*, *Ideen*, nr. 99. — 10. *Ideen*, nr. 95. — 11. *Lyceumsfragmente*, nr. 20; *Athen. fragm.*, nr. 297. — 12. *Lyceums fragm.*, nr. 21.

l'inconscient s'unissent : tout doit y être intention et tout instinct [1]. Comme l'univers et la nature, la poésie est soumise à un éternel devenir; il est de son essence de ne jamais atteindre un parfait achèvement [2]. La poésie et la philosophie ne doivent former qu'un tout, mais la seconde doit être subordonnée à la première; là où finit la philosophie commence la poésie; la philosophie ne peut rien enseigner de nouveau sur l'art; le philosophe est impuissant à construire une esthétique [3].

L'homme est la fleur de la terre; c'est un regard créateur que la nature jette sur les étapes déjà parcourues de son évolution [4]. L'homme lui-même, l'humanité, progresse perpétuellement; elle forme un individu unique dans lequel Dieu est devenu homme; Dieu est l'individu à sa plus haute puissance; l'univers et la nature sont déjà des individus [5]. L'apogée de l'humanité, le point par lequel elle approche le plus de Dieu, est l'artiste. Il est parmi les hommes ce que les hommes sont parmi les êtres de la nature [6]. L'artiste est le Médiateur divin; nous n'apercevons pas Dieu, mais nous apercevons le divin dans la profondeur d'une œuvre humaine et vivante [c'est par excellence l'œuvre d'art]; l'artiste perçoit le divin en lui et se sacrifie pour le révéler par les paroles et par les œuvres [7]. Les artistes forment une classe à part parmi les hommes; c'est un peuple de rois, une caste supérieure de bramines, ce sont des prêtres, ce sont des saints [8]. Un caractère religieux s'attache à leur personne; le prêtre est celui qui vit dans l'invisible, pour lequel le visible n'a que la réalité d'une allégorie; il ne veut rien sur la terre que faire l'éternel avec du fini; c'est dire que, quoi qu'il entreprenne, il est un artiste [9]. L'artiste, puisqu'il doit dans son œuvre résumer l'univers, ne connaît pas de bornes à son individualité; il ne mérite son nom que s'il a une conception originale de l'univers, un point de vue propre auquel il ramène tout [10]. Dans son esprit l'univers qui, dit-on, est renfermé en germe dans chaque monade, a atteint son plein développement [11]. C'est grâce aux artistes que l'humanité devient un seul individu; ils relient entre elles les époques les plus éloignées et le passé à l'avenir; les âmes de tous les temps et de tous les peuples se rencontrent dans l'âme de l'artiste [12]. De là pour lui cette nécessité, sur laquelle Schlegel revient sans cesse, d'acquérir le maximum de *Bildung*, de devenir une encyclopédie des idées engendrées par l'esprit humain [13].

Entre les théories de Friedrich Schlegel et celles de Hebbel les ressemblances, comme on peut le constater, sont tellement grandes qu'elles vont parfois jusqu'à l'identité des expressions. Hebbel est pénétré à cette époque de l'esprit romantique. Il n'a pas, du reste, subi l'influence directe de Friedrich Schlegel, car il est très vrai-

1. *Lyceums fragm.*, nr. 23. — 2. *Lyceums fragm.*, nr. 93; *Athen. fragm.*, nr. 116. — 3. *Lyceums fragm.*, nr. 115, 123; *Ideen*, nr. 48. — 4. *Ideen*, nr. 131; 28. — 5. *Ideen*, nr. 21; 24; 47. — 6. *Ideen*, nr. 43. — 7. *Ideen*, nr. 44. — 8. *Ideen*, nr. 114; 146; 49; *Athen. fragm.*, nr. 406. — 9. *Ideen*, nr. 2; 16. — 10. *Ideen*, nr. 13. — 11. *Athen. fragm.*, nr. 121. — 12. *Ideen*, nr. 64. — 13. *Ideen*, nr. 20; 37; 57; 60; 87; 98.

semblable que les *Fragmente* du *Lyceum* et de l'*Athenäum* et les *Ideen* ne sont jamais tombés entre ses mains. Cependant, dans l'édition des *Werke* [1822-1825] que Hebbel consulta à Munich, il trouva le *Gespräch über die Poesie* où reparaissent bon nombre des mêmes idées. La poésie est l'âme de l'univers; il y a une poésie sans forme et sans conscience dans la plante, dans la lumière, dans le sourire de l'enfant, dans l'amour [1]; la nature, dont nous sommes un élément et en même temps la fleur, est une poésie dont Dieu est l'auteur; si nous sommes capables de comprendre la poésie, c'est parce qu'une étincelle de l'esprit divin vit en nous. Notre poésie à nous, la poésie humaine, l'art et ses jeux sacrés, ne sont que de lointaines reproductions du jeu infini de l'univers, de l'œuvre d'art qui se crée éternellement elle-même [2]. Chaque œuvre d'art humaine doit donner à la nature l'occasion de se révéler à nouveau; elle est essentiellement à la fois unité et totalité [3]. Toute poésie est romantique et didactique en ce sens que sa signification, son contenu, tend à être infini [4]. L'époque actuelle a enfin compris que la philosophie devait se confondre avec la poésie [5]; tout art et toute science sont animés d'un esprit invisible et aboutissent en fin de compte à la poésie [6]. Pour atteindre à son achèvement, pour exprimer parfaitement l'univers, la poésie n'a plus besoin que d'une mythologie qui serait la transcription hiéroglyphique de la nature transfigurée par l'imagination et l'amour [7]; la physique actuelle [celle de Schelling, de Ritter et des autres romantiques] est sur la voie de cette nouvelle mythologie [c'est la *Naturphilosophie* [8]. Mais celui qui nous ouvre les aperçus les plus profonds sur l'essence de la poésie, c'est Spinoza, dans le panthéisme duquel apparaît ce qu'il y a de primitif et d'éternel dans l'imagination poétique; tout ce qui est, est Dieu, un Dieu : « ce doux reflet de la divinité dans l'homme n'est-il pas l'âme même, l'étincelle de toute poésie [9] ? »

Nous avons déjà vu quelle influence avaient eue sur Hebbel à Wesselburen les théories de Hoffmann sur la parenté originelle de l'homme et de la nature, sur la place éminente de l'homme dans la nature et sur la place éminente dans l'humanité de l'artiste, poète ou musicien, qui seul pénètre le sens de la création : « Qu'est-ce donc, demande l'archiviste-salamandre Lindhorst à la fin du *Goldener Topf*, qu'est-ce donc que le bonheur suprême d'Anselmus si ce n'est la vie dans le sein de la poésie à laquelle l'harmonie sacrée de tous les êtres se révèle comme le plus profond secret de la nature [10] ? » Dans Hoffmann nulle idée ne revient plus souvent que celle-ci : l'art n'est pas un futile amusement qui nous délasse dans les instants de loisir que nous laisse la vie, mais l'art et la vie ne font qu'un; l'art doit transfigurer la vie en la pénétrant tout entière et

1. *Fr. Schlegels Jugendschriften*, hrsg. v. Minor, Bd. II, 339, l. 5-18. — 2. *Ibid.*, Bd. II, 364, l. 32 et suiv. — 3. *Ibid.*, 366, l. 22 et suiv. — 4. *Ibid.*, 364, l. 19 et suiv. — 5. *Ibid.*, 353. — 6. *Ibid.*, 354, l. 5-12. — 7. *Ibid.*, 361, l. 18. — 8. *Ibid.*, 360, l. 14-15, 362, l. 16-21. — 9. *Ibid.*, 360-61; cf. 348-352, les passages sur Dante, Boccace, Cervantes, Shakespeare, dont Hebbel a pu faire son profit. — 10. Hoffmann, I, 252.

en lui donnant pour base une réalité plus profonde que la réalité phénoménale, en nous faisant sortir de notre étroite individualité pour nous faire vivre selon le rythme de l'univers. L'art élève l'homme au-dessus de la banalité de l'existence quotidienne, comme on purifie un métal de ses scories, et lui montre le divin ou, plutôt le fait entrer en contact avec le divin[1]. Le poète est le prophète d'un monde inconnu et admirable; être poète c'est s'efforcer de tirer du fond de son âme ces accords qui sont les accords de la nature et qu'elle fait résonner dans chaque être avec une infinie variété[2]. L'art n'est pas une reproduction pure et simple de la nature et il ne doit pas non plus lui faire subir une soi-disant idéalisation pour l'accommoder à un système de morale quelconque; le poète n'est pas un prédicateur; il a le don de voir que les phénomènes de la vie ne sont pas des apparitions isolées, comme un jeu capricieux et puéril de la nature, mais qu'ils résultent de la totalité de l'univers et qu'ils influent à leur tour sur son mécanisme[3]. Le poète perçoit l'unité de l'esprit humain comme il perçoit l'unité de l'univers; son regard pénètre dans les profondeurs de la nature humaine, son esprit comme un prisme concentre et réfracte les manifestations les plus variées d'une individualité[4].

III

Hebbel ayant lu Schlegel et Hoffmann, les ressemblances de pensée que l'on découvre entre lui et ces deux écrivains ne peuvent guère être fortuites; il s'agit d'une influence directe. Nous nous étions posé autrefois cette question à propos du philosophe du romantisme, Schelling, et nous avions été amené à y répondre dans le sens opposé. Mais depuis lors Schelling avait cessé d'être un

1. Hoffmann, I, 128. — 2. *Ibid.*, I, 91 : cf. Hebbel, Tag. I, 136 : « Nun führte mich Uhland] in die Tiefen einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein ». — 3. Hoffmann, I, 128; cf. III, 104-105; et Hebbel, W. IX, 34 : « Wir wollen den Punct sehen von welchem das Leben ausgeht und den wo es, als einzelne Welle, sich in das grosse Meer unendlicher Wirkung verliert ».

4. Hoffmann, I, 128; il est question ici du dramaturge en particulier : « Er muss nicht sowohl die Menschen als den Menschen kennen. Der Blick des wahren Dichters durchschaut die menschliche Natur in ihrer innersten Tiefe und herrscht über ihre Erscheinungen indem er ihre mannigfaltigste Strahlenbrechung in seinem Geist wie in einem Prisma auffasst und reflectiert. » Cf. Hebbel, Bw. I, 211-212 : « [Der Dramatiker der die Aufgabe hat] den Geist in jeglicher seiner oft bizarren Masken auf das Unvergängliche zu reduciren.... » Cf. aussi Hoffmann, I, 132, sur Novalis : « .... eine Erinnerung an einen verstorbenen Dichter der zu den reinsten gehörte die jemals gelebt. Wie Johannes [Kreisler] sagte, leuchteten in seinem kindlichen Gemüthe die reinsten Strahlen der Poesie und sein frommes Leben war ein Hymnus den er dem höchsten Wesen und den heiligen Wundern der Natur in herrlichen Tönen sang.... Zu seinem Verständnis kam es nur darauf an mit ihm in die tiefsten Tiefen hinabzusteigen und wie aus einem in Ewigkeit ergiebigen Schacht die wundervollen Kombinationen womit die Natur alle Erscheinungen in ein Ganzes verknüft, heraufzubergen. »

inconnu pour Hebbel et il est nécessaire que nous parlions encore une fois de lui.

A Munich Hebbel suivit les cours de Schelling et feuilleta quelques-uns de ses ouvrages. Les cours de Schelling de 1836 à 1839 eurent pour objet le système de la philosophie positive, la philosophie de la mythologie et l'étude de la philosophie dans les universités [1]. D'après Kuh, Hebbel aurait lu de Schelling l'*Anthologie kleiner Aufsatze über Kunst und Geschichte*; mais, comme l'a fait remarquer Watzoldt, cet ouvrage ne parut qu'en 1844 [2]. Cependant l'article le plus intéressant pour Hebbel de ce recueil, le discours prononcé par Schelling le 12 octobre 1807 à l'Académie des Sciences de Munich : *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, avait déjà paru en 1809 dans les *Philosophische Schriften* [3]; peut-être Hebbel a-t-il eu cet ouvrage entre les mains. Les cours sur l'étude de la philosophie dans les universités peuvent l'avoir amené à lire les *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*. Au commencement de 1837, à l'époque où il écrivait le *Schnock*, il se consacrait, dit-il, avec ardeur à l'étude de la philosophie de Schelling [4]. Doit-on entendre par là qu'il est allé jusqu'à lire quelque œuvre qui lui donnât un aperçu général de la doctrine, par exemple le *System des transzendentalen Idealismus*? C'est ce que nous ne savons pas.

Plus encore que ce qu'il a lu ou entendu de Schelling, il importerait de déterminer ce qu'il en a compris et retenu. Pas grand'chose, si nous l'en croyons. Rien ne prouve qu'il ait suivi avec assiduité les cours de Schelling. Tandis qu'il mentionne avec assez de détail dans ses lettres et dans son Journal les événements intellectuels tant soit peu importants de son existence, de sorte que nous retrouvons par des extraits ou des commentaires la trace des connaissances qu'il acquiert, c'est à peine si en deux ou trois endroits nous parvient un écho insignifiant des conférences de Schelling. Tout ce que nous savons sur l'impression que firent ces cours sur Hebbel se réduit à une phrase de Kuh : Hebbel lui aurait dit qu'en écoutant Schelling, il pensait souvent sans le vouloir aux formules abracadabrantes des conjurations magiques [5]. D'où l'on peut conclure que Schelling a peut-être, comme l'a fait certainement Görres, excité vivement l'imagination de Hebbel, mais qu'il n'a pas fourni grande pâture à son intelligence. En ce qui concerne les ouvrages de Schelling, Hebbel nous apprend qu'il les a un jour au Jardin Anglais foulés littéralement aux pieds parce que cette lecture le rendait fou,

1. Kuh, I, 214. — 2. Watzoldt, *Hebbel und die Philosophie seiner Zeit*, p. 15.
3. Les *Philosophische Schriften*, Landshut, 1809, renferment : 1° *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* [1795] ; 2° *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* [Niethammers phil. Journal, 1796] ; 3° *Abhandlungen zur Erlauterung des Idealismus der Wissenschaftslehre* [dans Niethammers phil. Journal, 1796-97, sous le titre : *Allg. Uebersicht der neuesten phil. Literatur* ; 4° *Ueber das Verhaltnis der bildenden Kunste zur Natur* [1807 ; 5° *Phil. Untersuchungen uber das Wesen der menschlichen Freiheit*.
4. W, VIII, 319. — 5. Kuh, I, 216.

et qu'il ne les rouvrit plus[1]. Il ne se livra pas longtemps aux études philosophiques, seulement au début de son séjour à Munich, car il fit bientôt l'expérience que, malgré les efforts les plus consciencieux, il ne comprenait rien à la philosophie; la littérature et l'histoire ne tardèrent pas à l'absorber tout entier[2]. Il a souvent répété par la suite qu'il n'était à aucun degré une tête philosophique. « Le concept froid et tranchant » qui dissociait l'univers le faisait frissonner à Munich, et, pour fuir cette salle de dissection où Schelling et Hegel formaient leurs disciples, il se réfugiait dans le domaine de l'art et écrivait le *Schnock*[3]. Il était un poète. Lorsqu'il fit la connaissance de Rousseau à Heidelberg, celui-ci était un admirateur fanatique de Schelling et un contempteur de Gœthe. Hebbel ne tarda pas à le convaincre que Gœthe était supérieur à Schelling autant que l'art était supérieur à la philosophie[4].

Toutes ces réserves faites, il reste que sur bien des points les idées de Schelling se rapprochent beaucoup de celles de Hebbel. D'abord en ce qui concerne l'esthétique. Déjà à Hambourg Hebbel était arrivé, grâce à Uhland, à dégager « la première et unique loi de l'art », à savoir qu'il doit représenter l'infini dans le particulier. A la fin du *Système de l'Idéalisme transcendental*, Schelling parvient à la même conclusion : sans beauté il n'y a pas d'œuvre d'art et la beauté c'est l'infini représenté dans le fini. Tous deux ont atteint le même but par le même chemin. De Uhland Hebbel avait appris que la source de toute poésie est dans la nature, que le poète doit mettre en lumière le lien qui rattache son individualité à l'univers, et depuis lors il avait souvent développé ce thème. Pour Schelling l'activité de l'artiste est la continuation, le prolongement de l'activité de la nature. La nature est la force primitive, sacrée, éternellement créatrice qui produit l'univers en le faisant sortir de son sein[5]. Cette force exprime par des formes sensibles des idées de l'intelligence suprême; elle est un art muet comme l'art plastique qui forme l'intermédiaire entre la nature et l'art à son apogée, c'est-à-dire la poésie[6]. La nature travaille comme l'artiste : elle tâche de subordonner la multiplicité des éléments matériels à l'unité d'une idée; cet effort est visible depuis le cristal jusqu'aux œuvres humaines et le résultat en est l'harmonie ou la beauté[7]. Sans doute l'activité de la nature est inférieure à celle de l'artiste, en ce sens que la nature est non seulement muette, mais aveugle, incapable de réfléchir sur elle-même, inconsciente; chez elle l'idée ne se distingue pas du fait, le plan de l'exécution. Partout cependant apparaît un esprit dans la

1. Bw. IV, 282. — 2. Bw. V, 45; VIII, 31. — 3. W. VIII, 419.

4. Dans ses discussions avec Emil Rousseau Hebbel a pu prendre une première idée du système de Schelling; il reste simplement à savoir jusqu'à quel point ce jeune homme de dix-neuf ans connaissait la philosophie de son maître et l'avait comprise. En tout cas elle n'était pas encore très solidement enracinée en lui, car en trois jours, selon Hebbel, sa conversion fut complète; il appelait maintenant la philosophie « une rosse aveugle ». « Alles gut, nur zu schnell », dit Hebbel lui-même (Bw. I, 88).

5. Schelling, S. W. Stuttgart, 1858, VII, 293. — 6. Schelling, S. W. VII, 292. — 7. Schelling, S. W. VII, 299.

matière : dans le mouvement des planètes, dans le chant de l'oiseau, dans la fourmilière, un esprit tout-puissant qui, après s'être révélé çà et là par des éclairs, apparaît dans l'homme comme un soleil radieux [1].

L'artiste doit aller plus avant dans la voie que lui indique la nature et son œuvre vaudra dans la mesure où elle nous montrera comme en abrégé cette force pure et primitive de l'activité créatrice de la nature [2]. Mais l'esprit de la nature tend vers un dernier terme, l'Esprit en soi, l'Esprit pur, Dieu; la grâce est la plus complète expression de la beauté matérielle ou sensible, telle qu'elle apparaît dans les arts plastiques. Dans la poésie cependant se révèle un élément supérieur à la beauté sensible, la bonté morale. La beauté qui résulte de la parfaite pénétration de la bonté morale et de la grâce du monde sensible nous ravit comme un miracle. L'esprit de la nature semble se fondre ici avec l'âme par le feu intérieur de l'amour divin; l'homme se souvient tout à coup de l'identité primitive de la nature et de l'âme; il acquiert la certitude que toute opposition n'est qu'une apparence, et que l'amour est le lien de tous les êtres. Ici l'art se dépasse lui-même; dans son rapport avec la nature il atteint son apogée lorsqu'il se sert de la nature comme d'un moyen pour manifester en elle l'Esprit, l'âme [3].

L'art et par conséquent la beauté, résume Schelling, a sa base dans la vie qui anime la nature; l'œuvre d'art sort des profondeurs de la nature; elle possède d'abord la précision et la limitation de sa forme, elle déploie ensuite la plénitude infinie de son contenu, elle se transfigure par la grâce [sensible] et elle arrive enfin à l'âme, mais dans l'acte créateur de l'artiste ces étapes se confondent; il n'y a qu'un moment indivisible [4]. Le rapport entre l'art et la nature peut se formuler ainsi : l'art part de la nature; il s'éloigne d'elle; il y revient finalement [5]. Il part de la nature en ce sens que dans l'activité de l'artiste il y a comme dans l'activité de la nature un élément d'inconscience sur lequel Schelling insiste; il s'éloigne de la nature, en ce sens qu'il ne la copie pas servilement, ce qui ne veut pas dire qu'il l'idéalise, dans la signification que l'on donne souvent à ce mot [6]. L'instinct aveugle de la nature devient productivité consciente chez l'artiste; l'esprit de la nature, en devenant esprit humain, réfléchit sur lui-même et se perçoit lui-même; du tourbillon des apparences l'artiste dégage l'être, le général, ce qui anime la nature. Tout être vivant passe inconsciemment par un instant qui marque le comble de son existence en même temps que le comble de sa beauté. L'instant où se révèle l'idée qui est le fondement de cet être. L'artiste saisit consciemment cet instant, et l'élève au-dessus du temps, dans l'éternité, en le fixant dans son œuvre. Et c'est ainsi que l'art revient finalement à la nature, en l'exprimant non pas telle qu'elle est pour nos sens, mais telle qu'elle est dans son fond, c'est-

1. Schelling, S. W. VII, 299-300. — 2. Schelling, S. W. VII, 3 0. — 3. Schelling, S. W. VII, 315-316. — 4. Schelling, S. W. VII, 321-323. — 5. Schelling, S. W. VII, 301. — 6. Schelling, S. W. VII, 300; 302; cf. III, 613.

à-dire telle qu'elle voudrait être, sous la forme impérissable vers laquelle elle tend obscurément [1].

A l'élément inconscient l'œuvre d'art doit d'être vivante, comme le produit organique de la nature, car la conscience ne peut à elle seule engendrer la vie. A l'élément conscient l'œuvre d'art doit d'être belle, car la beauté [inconsciente] qu'atteint parfois la nature n'est qu'un accident, un reflet éphémère, et ne mérite pas vraiment son nom [2]. L'art veut à la fois la vie et la beauté, d'autant que s'il y a une vie sans beauté, celle de la nature, ou du moins une vie où la beauté n'est qu'en puissance, il n'y a pas de beauté sans vie. Ou, en d'autres termes, l'art veut à la fois le particulier et le général, car tant que le général ne se révèle pas sous des apparences particulières, il reste une abstraction, mais le particulier de son côté n'existe pas par le fait qu'il est particulier, par sa limitation, mais par la force qu'il tient du général dont il découle et par laquelle il s'oppose au tout comme un tout. Il ne s'agit pas de copier servilement la nature, c'est-à-dire de méconnaître l'Idée ou le général; mais il ne s'agit pas non plus, comme le propose un faux idéalisme, de supprimer le particulier, le caractéristique, pour ne laisser subsister qu'une beauté abstraite, une beauté sans forme. La forme [ou le particulier] ne doit pas être conçue comme un moule imposé à la force créatrice, ce qu'elle risquerait d'être, il est vrai, dans l'art si la conscience seule y régnait; nous en voyons la preuve dans l'allégorie. Mais, comme le fleuve se creuse lui-même son lit, la force créatrice se limite volontairement par la forme, de la façon qu'il lui plaît [3]. « La précision de la forme est, dans la nature, jamais une négation et toujours une affirmation [4]. » Il doit en être de même dans l'art, sauf que la nature ne parvient jamais à s'exprimer parfaitement dans la forme parce qu'elle procède inconsciemment; seul l'art qui est à la fois inconscient et conscient réalise la conciliation irréprochable de la forme et de l'idée : « Le côté extérieur ou la base de toute beauté est la beauté de la forme. Mais comme la forme ne peut pas exister sans l'être [ou l'idée]... la beauté caractéristique [ou de la forme] est la beauté dans sa racine d'où naît ensuite la beauté comme fruit; l'être [ou l'idée] dépasse sans doute la forme mais même alors le caractéristique reste le fondement de la beauté [5]. »

Puisque l'art réalise en fait ce que la philosophie ne peut qu'exposer par des mots, c'est-à-dire l'identité des contradictoires, la conciliation du fini et de l'infini, du particulier et du général, de la forme et de l'idée, de l'inconscient et du conscient, de la matière et de l'esprit, de la nature et de Dieu ou de quelque façon qu'on veuille énoncer les deux termes du dualisme universel, l'art est supérieur à la philosophie et représente l'activité suprême de l'esprit humain. C'est en effet la conclusion du *Système de l'Idéa-*

1. Schelling, S. W. VII, 303. — 2. Schelling, S. W. III, 622. — 3. Schelling, S. W. VII, 304-307. — 4. Schelling, S. W. VII, 303. — 5. Schelling, S. W. VII, 307; cf. III, 618-619 où Schelling montre que la partie consciente, le pur savoir-faire, la technique, ne peuvent produire qu'un art factice et sans vie.

lisme transcendental. L'homme parfait est le génie et il n'y a d'autre génie que l'artiste; le savant ne peut être un génie qu'autant qu'il devient un artiste, c'est-à-dire qu'il procède non par une activité consciente, par l'induction et la déduction, mais par une activité inconsciente, par l'hypothèse et l'intuition, non par le raisonnement, mais par l'imagination [1]. L'art et la science travaillent à résoudre le même problème, celui de l'univers, mais par des méthodes différentes. Malheureusement la méthode employée par la science, le raisonnement, fait que ce problème est pour elle un problème infini dont la solution recule toujours. L'art, au contraire, résout à chaque instant le problème, toutes les fois qu'il crée une œuvre. L'art est donc le seul et véritable organe de la philosophie; il la confirme sans cesse; il déchiffre le poème mystérieux de la nature et il y lit l'odyssée de l'esprit qui se cherche lui-même, se fuit lui-même et se retrouve enfin lui-même au dernier terme, c'est-à-dire dans l'art. La philosophie et toutes les sciences sont sorties de la poésie, et un jour, après leur achèvement, elles retourneront dans l'océan de la poésie [2].

Hebbel est pleinement d'accord avec Schelling sur la supériorité de l'art vis-à-vis de la philosophie, et s'il est d'accord avec lui sur la conclusion, c'est qu'il l'est aussi sur les prémisses, sur toutes les idées de Schelling que nous avons exposées antérieurement; il suffit de les comparer à l'esthétique de Hebbel que nous avons esquissée. Cependant Schelling est revenu plus tard quelque peu sur la conclusion en ne concédant plus à l'art un primat absolu. La philosophie et l'art, dit-il dans ses *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, travaillent au même problème, et la philosophie n'est pas purement reproductrice, mais productrice comme l'art. De là vient que le philosophe use non seulement de la raison (*Vernunft*), mais de l'imagination (*Einbildungskraft*), qui sont au fond identiques, mais dont la première s'applique à l'idée tandis que la seconde s'applique à la réalité; il y a une part de poésie dans la philosophie [3]. Le philosophe sera capable de pénétrer l'essence de l'art sans être un artiste et même mieux qu'un artiste ne pourrait le faire, car bien que l'art représente l'identité du réel et de l'idéal, cependant il reste vis-à-vis de la philosophie dans le même rapport que la réalité vis-à-vis de l'idée. L'artiste a conscience de son activité, mais cette activité reste pour lui activité; elle ne devient pas objet de réflexion; l'artiste crée, il ne philosophe pas. Le philosophe représente donc la conscience de l'artiste à la seconde puissance, pourrait-on dire, ou bien, du point de vue suprême du philosophe, l'art est inconscience, la philosophie conscience. La

1. Schelling, S. W. III, 615-618 et 622-624; cf. V, 349 : il est faux de faire consister le génie dans le désordre et l'absence de règles : « Das Genie ist autonomisch; nur der fremden Gesetzgebung entzieht es sich, nicht der eigenen, denn es ist nur Genie sofern es die höchste Gesetzmässigkeit ist.... zu jeder Zeit hat man daher gesehen dass die wahren Künstler still, einfach gross und nothwendig sind in ihrer Art wie die Natur. »

2. Schelling, S. W. III, 623; 627-629. 3. Schelling, S. W. V, 267.

philosophie reste toujours savoir, c'est-à-dire idée, l'art reste l'art, c'est-à-dire réalité [1]. Le point de vue de la philosophie est donc supérieur à celui de l'art. C'est une théorie que Hebbel n'a jamais admise; nous verrons que pour lui la différence, ou mieux l'abîme, qui sépare l'esthétique de Hegel de la sienne, consiste précisément dans ce que Hegel a voulu subordonner l'art à la philosophie. Pourquoi Hebbel n'a-t-il pas relevé ce point dans Schelling? Vraisemblablement parce qu'il lui a échappé, n'étant qu'indiqué, et parce que Schelling par ailleurs est plus favorable à l'artiste.

Nous avons vu qu'à Munich Hebbel s'était tourné vers l'histoire et avait commencé d'examiner ses rapports avec le drame. C'est seulement parce qu'elle n'est pas systématique, dit-il, que l'histoire ne forme pas une véritable tragédie. Déjà cependant il remarque que chaque grande époque n'est que la racine carrée d'une plus grande époque [2]. Schelling a pu préciser ses idées sur la continuité du développement historique. Cette continuité ressemble de tous points à celle du développement organique. Car l'histoire pour Schelling n'est qu'une plus haute puissance de la nature; elle exprime sous l'aspect de l'idéal ce que la nature exprime sous l'aspect du réel [3]. Dans la nature l'infini se reflète dans le fini. Dieu devient extérieur à lui-même, en ce sens que le fini a une existence particulière comme le symbole à côté de ce qu'il symbolise [4]. Mais dans le monde des idées, et de l'histoire en particulier, le divin apparaît sans intermédiaire; il se dépouille de ses voiles; l'histoire est le mystère rendu public du royaume divin; elle est le miroir de l'esprit de l'univers, le poème éternel de la raison divine [5]. Dans l'histoire règne une nécessité du même genre que dans la nature; ce n'est ni une suite désordonnée d'événements fortuits, ni une série où chaque terme engendre le suivant sans qu'on puisse cependant parler d'une unité embrassant tous les termes; ni hasard, ni déterminisme empirique, mais unité éternelle qui est celle de Dieu ou de l'absolu dans lequel l'histoire a ses racines comme la nature. Sans doute l'histoire est consciente puisqu'elle est idée, tandis que la nature est inconsciente puisqu'elle est réalité, mais la conscience introduit seulement une apparence de liberté dans le détail tandis que la nécessité gouverne l'ensemble [6].

Chaque acte libre, en effet, n'étant pas déterminé par les actes antérieurs, procède de l'absolu. Mais cet absolu étant le même dans toutes les actions libres, celles-ci ne peuvent être contradictoires entre elles; elles s'harmonisent puisqu'elles ne sont que des manifestations diverses du même Etre et l'on trouve ainsi la trace d'une éternelle et immuable identité qui, comme une trame tissue par une

1. Schelling, S. W. V, 347-349; cf. X, 119. Schelling, après avoir montré dans la philosophie la synthèse de l'art et de la religion, conclut qu'elle est le dernier des trois stades par lesquels passe l'esprit humain en tant qu'il reflète l'esprit de l'univers. Nous retrouverons les mêmes idées dans Solger.

2. Tag. I, 1471; Bw. I, 209. — 3. Schelling, S. W. V, 306. — 4. Schelling, S. W. V, 289. — 5. Schelling, S. W. VII, 377-380; V 309. — 6. Schelling, S. W. V, 291; 280; X, 115-117.

main inconnue, se développe dans l'histoire à travers le jeu du libre arbitre[1]. « Si l'on regarde l'histoire comme un drame où chacun joue son rôle librement et à sa fantaisie, on ne saurait concevoir à cette pièce confuse de développement raisonnable qu'en songeant qu'il y a un esprit qui est le poète de l'ensemble, et que ce poète dont les acteurs ne sont que les simples fragments a mis d'avance en harmonie le résultat objectif de l'ensemble avec le libre jeu de tous les personnages particuliers, de sorte qu'il doive enfin en sortir quelque chose de rationnel. » L'histoire dans son ensemble est une manifestation de l'absolu qui se produit par des révélations partielles et successives pour devenir toujours plus complète et plus éclatante, comme dans le progrès de la nature[2]. De même que la nature passe de l'inorganique à l'organique et enfin à l'homme, en marche vers Dieu, de même l'histoire, partant de la nécessité aveugle ou du destin, tend par l'intervention de plus en plus décisive de la nécessité consciente et morale ou de la Providence vers le règne de l'Esprit. « Quand cette période [où triomphera la Providence] commencera-t-elle? Nous ne pouvons le dire. Mais quand cette période sera, Dieu sera[3]. »

Puisque l'histoire est au fond identique à la nature, nature à une plus haute puissance, manifestation de l'absolu comme elle, l'artiste doit user de l'histoire comme de la nature, mettre en relief l'infini dans le fini. L'art historique respecte scrupuleusement la réalité, les faits; il en marque simplement l'enchaînement, non par un déterminisme empirique, mais par une nécessité supérieure qui n'exclut pas la liberté, par l'action de la sagesse ou de la Providence, par l'unité substantielle de l'Esprit. « Ainsi l'histoire ne peut manquer de produire sur le lecteur l'impression du drame le plus grand et le plus étonnant qui ne peut avoir pour auteur qu'un esprit infini. » « Pour l'historien la tragédie est la vraie source des grandes idées et du point de vue sublime qu'il doit faire sien. » La nécessité de l'histoire est celle du drame où les événements se conditionnent parce qu'ils sont les éléments d'une synthèse qui préexiste dans l'esprit de l'auteur humain ou divin[4]. Ces indications étaient du plus grand prix pour Hebbel. Nous verrons comment cette idée que l'histoire est un drame ou, par conséquent, que le drame est la plus haute expression de l'histoire de l'univers, devait bientôt acquérir une importance extraordinaire dans son système[5].

1. Schelling, S. W. III, 601. — 2. Schelling, S. W. III, 602-603.

3. Schelling, S. W. III, 604. Dans la huitième des *Vorlesungen über die Methode des akad. Studiums* [*Ueber die historische Construction des Christentums*, S. W. V, 286-295], Schelling a fait rentrer le christianisme dans son système de l'histoire universelle en montrant comment il était historiquement nécessaire. Il cite comme son devancier Lessing : *Erziehung des Menschengeschlechtes*; nous avons vu que Hebbel lisait cet ouvrage à peu près à la même époque. Cf. aussi Schelling : S. W. VII, 512 : « Wir halten mit Lessing selbst die Ausbildung geoffenbarter Wahrheiten in Vernunftwahrheiten für schlechterdings nothwendig ».

4. Schelling, S. W. V, 309-312. 5. Schelling a lui-même, à deux reprises, dans les *Vorlesungen* et dans l'*Idéalisme transcendental* [S. W. V, 290-III,

Si Hebbel a eu entre les mains le volume des *Philosophische Schriften* où se trouve le discours *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, il a peut-être lu le petit traité qui suit : *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*. Nous n'avons, il est vrai, aucune preuve directe de cette lecture; il se peut que le sujet n'ait pas excité la curiosité de Hebbel ou que les difficultés de la compréhension, l'aridité du début en particulier, l'aient rebuté. Cependant cette dissertation renferme une idée qui intéressait vivement Hebbel. A propos de la liberté Schelling en vient à chercher l'origine du mal dans l'univers et dans l'homme. Comme le dualisme est inadmissible, le mal doit être en Dieu et comme Dieu ne peut être le mal, il doit y avoir en Dieu quelque chose qui n'est pas Dieu. En effet Dieu n'est pas mais il devient; il tend à se révéler; il faut donc distinguer en Dieu le fondement de son existence et l'existence elle-même qui serait la révélation parfaite. Le fondement de l'existence divine est ce qui n'est pas [encore] Dieu en Dieu, ou « la nature en Dieu »; cette nature en Dieu est l'origine de ce qui devient, c'est-à-dire des créatures par lesquelles Dieu se manifeste. Elle est inconscience qui tend à la conscience, volonté obscure qui tend vers la lumière, désir [*Sehnsucht*]. La lumière se fait peu à peu à mesure que la nébuleuse divine devient soleil. Mais pour que du chaos sorte l'harmonie, il faut que les forces chaotiques, dont chacune tend aveuglément vers un but, soient séparées, classées, ordonnées, mises d'accord. Cette opération se fait peu à peu à mesure que la révélation divine progresse; dans l'échelle de la nature chaque ordre de créatures est supérieur de ce point de vue à l'ordre précédent; mais dans les créatures les plus élevées comme dans les plus basses, subsistent, seulement en des rapports différents de puissance, deux éléments : l'élément chaotique, inconscient, obscur, qui est la volonté particulière ou de la créature, et l'élément lumineux qui est la volonté universelle ou de Dieu. Le premier élément est naturellement indiscipliné parce qu'aveugle; son effort se dirige droit devant lui dans le sens qu'a pris une fois la créature; il entre en lutte avec le second élément qui cherche à le ramener vers le centre, vers l'harmonie; il est le mal.

Cette lutte n'atteint son plus haut point d'intensité et n'existe même véritablement que dans l'homme. Dans l'homme en effet apparaît ce qui ne brille que d'une façon intermittente dans les autres êtres de la nature, la conscience, l'intelligence [*der Geist*]. Du fait qu'il est une créature, l'homme participe d'un principe indépendant

603-604] esquissé une construction de l'histoire universelle. Il distingue trois périodes. Dans la première l'Esprit ou la Providence ne se manifeste encore que sous la forme d'un destin aveugle; c'est la période antique que l'on peut appeler « la période tragique ». Cf. Hebbel, Tag. I, 1037. « Das Fatum der Griechen hatte keine Physiognomie,... das moderne Schicksal ist die Silhouette Gottes. » « Ce fond éternel et immuable » auquel le drame moderne prétend ramener les actions humaines n'est autre chose, sans que Hebbel s'en doute, que l'Esprit de Schelling. Nous y reviendrons à propos de Solger.

de Dieu [quoique renfermé en Dieu], la nature; il est sans doute en dernière analyse une manifestation du Dieu qui devient, mais il a au moins l'individualité du symbole vis-à-vis de la chose symbolisée. Cette individualité, en acquérant la conscience, devient personnalité, volonté intelligente. Dans l'homme par conséquent la volonté individuelle peut chercher à devenir en tant que volonté particulière ce qu'elle n'est que par son identité avec la volonté universelle: elle peut chercher à être, à la périphérie ou en tant que créature, ce qu'elle n'est que confondue avec le centre [1]. En d'autres termes, l'homme peut se séparer violemment de Dieu, son principe, pour mener une vie indépendante; et comme une vie indépendante équivaut à une vie absolue ou divine, l'homme par sa rébellion tend à s'égaler à Dieu, à devenir Dieu. Il place le centre de l'univers dans sa volonté individuelle au lieu de le placer dans la volonté universelle et d'obéir par conséquent à celle-ci. L'origine du mal est donc dans la personnalité. Celle-ci n'existe que par la possibilité du mal. En effet, si dans l'homme la volonté individuelle était inséparable de la volonté universelle, l'homme cesserait d'exister pour se confondre avec Dieu [2]. Inversement d'ailleurs Dieu cesserait de se manifester ou de devenir, puisqu'il ne peut se manifester que dans des individus; le chaos primitif subsisterait, indéfiniment immuable.

Cette conception de l'origine du mal n'est pas différente au fond de celle de la faute tragique telle que Hebbel commence à la formuler un peu plus tard. Il faut remarquer cependant que Hebbel est un partisan convaincu du dualisme ou du moins il ne cherche pas à ramener le dualisme à une unité suprême. Schelling, au contraire, dans tout le cours de sa dissertation, ne cesse de répéter que le dualisme n'est qu'apparent et que le bien et le mal sont deux principes inséparables et identiques, comme la volonté individuelle et la volonté universelle. S'il insiste tant sur ce point, c'est qu'en effet il pourrait y avoir aisément malentendu, et s'il ne rappelait fréquemment l'identité primitive, le lecteur serait souvent tenté de croire qu'il s'agit de deux principes indépendants; les explications de Schelling sont d'ailleurs si subtiles qu'il ne dissipe pas entièrement le soupçon du dualisme. Il semble que Hebbel ait compris Schelling dans le sens où Schelling ne voulait pas être compris : « Cette théorie de Schelling, écrit-il peu de temps après son retour à Hambourg en avril 1839, d'après laquelle, à une époque déterminée, Dieu le Fils doit naître de Dieu le Père, introduit le dualisme dans la divinité, détruit l'idée fondamentale de l'esprit humain et fait de Dieu la racine de la scission universelle. Telles sont les conséquences immédiates [3]. » Hebbel se rapporte ici à un passage de la dissertation : *Ueber das Wesen der menschlichen Freiheit*, où Schelling expose que, dans la dernière lutte entre le bien et le mal, « la lumière suprême de l'esprit doit apparaître sous une forme

1. Schelling, S. W. VII, 363-366. — 2. Schelling, S. W. VII, 364; 372-373; cf. 410-411, sur l'homme comme « médiateur » entre la nature et Dieu, idée qui se retrouve dans Hebbel, comme nous avons vu, et en général dans les romantiques. — 3. Tag. I, 1546.

personnelle et humaine et comme médiatrice pour rétablir à son plus haut degré la relation entre la création et Dieu. Car seule la personnalité peut guérir [ou sauver] la personnalité et Dieu doit devenir homme afin que l'homme retourne à Dieu [1] ». Il importe peu d'ailleurs que Hebbel ait compris ou non Schelling dans tous les détails, puisqu'il ne s'agissait pas pour lui de reconstruire le système du philosophe, mais de recueillir çà et là des idées qu'il pourrait ensuite employer comme matériaux pour son propre système [2].

IV

En février 1838, Hebbel emprunte à la bibliothèque de l'Université un volume de Solger qui, d'après une citation faite quelques jours après, est le premier volume des *Nachgelassene Schriften*. Le 2 mars il reçoit le second volume; le 16 juillet de la même année il emprunte encore un ouvrage de Solger, on ne sait lequel. A peu près vers la même époque il note sur une feuille de papier l'idée d'une tragédie qui lui vient en lisant, dans la critique que fait Solger des *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* de Wilhelm Schlegel, un passage sur le *Prométhée délivré* d'Eschyle. La lecture de Solger l'intéresse vivement, car quelques jours après avoir reçu le premier volume il essaie dans son Journal et dans une lettre à Emil Rousseau de préciser la conception de l'ironie telle qu'il la trouve dans Solger, et le souvenir en est durable. En 1856, à Friedrich von Uechtritz, qui l'avait engagé à lire les *Nachgelassene Schriften*, Hebbel répond qu'il les a lus au moins dix fois et que Solger compte parmi les maîtres de sa jeunesse. Pendant un séjour à Berlin il fait un pèlerinage à son tombeau et il s'associe aux regrets exprimés par Uechtritz sur sa mort prématurée. Dans l'intérêt de la philosophie et surtout de l'esthétique allemande, il aurait été à souhaiter que son influence s'exerçât à côté de celle de Hegel, car Solger était un homme et non un simple dialecticien; il s'assimilait l'univers comme le poète et le créait à nouveau, au lieu de le ramener par des tours d'escamotage étymologique à une aride formule.

En 1861, il place l'esthétique de Solger infiniment au-dessus de celle de Jean Paul qui, selon un mot connu, n'est qu'une collection de recettes pour confectionner des romans à la Jean-Paul. Solger, au contraire, a déduit les règles de l'art de l'étude des œuvres mêmes du génie. La critique des *Vorlesungen* de Wilhelm Schlegel par Solger

1. Schelling, S. W. VII, 380; cf. V, 292, un passage analogue dans les *Vorlesungen*.

2. Tag. II, 2322 Hebbel, fait allusion à la polémique de Schelling contre Hegel, le premier reprochant au second de n'être que son continuateur; Hebbel a pu entendre de semblables récriminations dans le cours de Schelling sur le système de la philosophie positive. Cf. Schelling, S. W. X, *Münchner Vorlesungen zur Geschichte der neueren Philosophie*, p. 126-164, *Hegel*.

est, en ce qui concerne la compréhension de Shakespeare, un modèle du genre et a eu une grande influence. Dans le même volume que cette critique Hebbel trouva la préface de Solger à sa traduction de Sophocle; en 1859 il cite à propos de ses *Nibelungen* deux vers de la traduction d'*Ajax* reproduits par Solger dans sa préface. Ce n'est pas cependant que Hebbel éprouvât une égale admiration pour tous les ouvrages de Solger. Il écrit en 1858 à Friedrich-Theodor Vischer qu'il a essayé autrefois [probablement à Munich] de lire l'*Erwin*; mais ce livre resta pour lui aussi incompréhensible que l'Apocalypse et mit son cerveau dans un état qui offrait la plus fâcheuse ressemblance avec le tournis des moutons [1]. Il est donc probable que l'*Erwin* eut le même sort que les ouvrages de Schelling et de Hegel que Hebbel essaya de lire à la même époque : il fut ignominieusement foulé aux pieds.

L'art, dit Solger, nous offre, présente et réelle, l'essence des choses. L'union indissoluble d'un être appartenant à un monde supérieur et parfait, et de l'apparence qu'il revêt dans le cercle des choses finies qui nous entoure, cette union constitue seule la beauté. Lorsqu'on considère le monde du point de vue scientifique, tout nous apparaît comme borné et conditionné et même lorsqu'on le considère du point de vue moral ou religieux, l'absolu ou l'idéal ne se révèle que comme un but qui recule indéfiniment. Mais dans la beauté, la perfection s'incarne dans une forme sensible; l'idéal devient réalité tangible; il n'y a plus progrès sans terme mais achèvement, plus désir mais satisfaction infinie. C'est ainsi que la beauté ou l'art réalise dans l'apparition particulière son idée générale, dans le changeant l'immuable et dans le temporel l'éternel [2]. L'être unique qui forme la base et la substance de l'univers se fragmente en une multiplicité d'êtres particuliers qui participent de lui; en tant qu'un de ces êtres particuliers exprime pour nos sens cette participation, il est beau; il unit indissolublement un original qui est à lui-même son portrait et un portrait qui est à lui-même son original; par cette unité cet être devient un tout parfait, indépendant, absolu; tels sont les caractères de l'œuvre d'art [3].

Solger expose encore que dans l'artiste se déploient concurremment deux activités en apparence contradictoires. Il produit librement des œuvres qui portent en elles-mêmes leur nécessité et leur achèvement; développement inconscient et nécessaire d'une part, activité libre et consciente de l'autre sont inséparables dans l'artiste; l'unité de l'instinct et de la conscience fait le génie artistique. Dans la création de son œuvre, l'artiste passe par deux

1. Les correspondants de Solger dans les *Nachg. Schriften*, Raumer et Tieck, à en juger par leurs lettres, ne semblent pas eux non plus avoir bien compris l'*Erwin*. — 2. Solger, N. S. II, 425-426.

3. Solger, N. S. II, 450-452; cf. I, 249-250; 265-266; 299; 313-314; 31 : « Ein Denkmal. .. soll etwas das nur in der Idee existirte anschaulich machen »; 243 : « Die Kunst vereint die lebendigste sinnliche Gegenwart mit der tiefsten Idealität »; 245 : « Die wahre Universalität der Kunst, welche von dem innersten geistigen Mittelpunkte aus auch das kleinste und anscheinend Gemeinste durchdringt.. . »

phases : son âme s'élève jusqu'à l'idée ou, si l'on veut, l'idée descend vers lui et lui apparaît dans sa splendeur; puis il cherche les moyens de la réaliser et du monde supra-sensible retourne ainsi au monde sensible. Ce dont il a besoin avant tout c'est d'un enthousiasme et d'une abnégation qui lui font perdre de vue tout ce qui n'est pas l'éternel, l'idéal. Dans tout son discours : *Ueber den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst* Solger insiste sur ce caractère sacré de l'art qui l'égale à la religion; les dilettantes sont pour lui des impies et des sacrilèges qui profanent le sanctuaire : « L'art naît de la même source que la religion, à savoir de l'idée divine, et Boccace n'avait pas tort lorsque, dans le langage de son époque, il appelait l'art un autre genre de théologie [1] ».

Hebbel n'accompagne pas Solger jusqu'au bout dans ses déductions. Le terme de l'esthétique de Solger est, comme l'on sait, sa théorie de l'ironie. Cette théorie n'est exposée, il est vrai, complètement que dans l'*Erwin*; dans les *Nachgelassene Schriften* on trouve cependant deux ou trois passages suffisamment explicites. L'art, dit Solger, se résume dans le moment où l'idée prend la place du réel et où, par suite, le réel en tant que tel, l'apparence en tant qu'apparence, est anéanti; c'est là le point de vue de l'ironie [2]. En un autre endroit, Solger parle plus longuement de l'ironie dans le drame, car elle est pour lui « le véritable centre de l'art dramatique ». Nous voyons sans protester périr le héros même vertueux, nous rions dans la comédie de l'incohérence des choses de ce monde; la contradiction entre l'imperfection humaine et la haute destinée réservée à l'homme perd pour nous de son importance; car, dans l'échec de nos efforts, dans l'évanouissement de notre éphémère réalité, nous apercevons le principe divin qui surgit et concilie la contradiction entre l'infini et le fini en supprimant le fini; le sentiment que provoque en nous ce spectacle est l'ironie tragique [3]. Hebbel n'a compris Solger sur ce point que très superficiellement. Il conjecture que l'ironie de Solger est l'apaisement qui résulte de l'action du temps et de la combinaison des actes et des événements. Quelques jours plus tard il voit dans l'ironie de Solger la conciliation que produisent le temps, le hasard et le destin s'unissant pour réparer le mal et en effacer le souvenir; le poète prévoit que ce que nous appelons actuellement une catastrophe ne paraîtra à nos descendants qu'un incident; aussi assiste-t-il d'un cœur léger aux plus terribles bouleversements [4]. La théorie de Solger perd dans l'interprétation de Hebbel toute signification et toute originalité.

Sur une question Hebbel se séparait absolument de Solger. Nous avons vu que Schelling, après avoir fait de l'art l'activité suprême

1. Solger, N. S. II, 437 et suiv., 428. Comme Schelling, Solger n'admet d'autre beauté que celle de l'art. La nature peut quelquefois nous donner l'illusion de la beauté en imitant de loin l'œuvre d'art; mais « das Naturwerk ist und bleibt in den Ketten des Endlichen nur Glied ». [N. S. I, 38-39.]
2. Solger, N. S. I, 360. — 3. Solger, N. S. II, 513-515; 502; 565-566. — 4. Tag. I, 1007; 1009.

de l'esprit humain, l'avait plus tard subordonné à la philosophie et avait considéré comme le terme dernier du progrès humain une vaste synthèse de l'art, de la philosophie et de la religion. Cette tendance, qui se montre chez Schelling à partir de 1810 à peu près, règne dès le début chez Solger. En divers endroits il montre que la religion et l'art sont en leur fond identique, et comme par religion [1] Solger entend une religion positive, basée sur une révélation, il donne à l'art l'orientation même que lui donnèrent les romantiques à partir de 1800. Solger se préoccupe d'autre part de concilier la philosophie et la religion révélée, c'est-à-dire de mettre la première au service de la seconde; c'est la foi qui doit régner et Solger proscrit la « religion raisonnable » dans le parti de laquelle se rangeait Hebbel après Lessing [2]. La religion est l'union involontaire du fini en tant que fini avec l'éternel; elle est la félicité sur la terre, l'existence dans l'éternel sans liberté et sans conscience [3]. Au faîte suprême il n'y aura plus ni philosophie, ni art, ni religion, mais félicité. « La philosophie, l'art et la religion sont les trois éléments nécessaires d'une culture harmonieuse. La philosophie sans l'art est le moyen sans le but; l'art sans la philosophie est la fin sans le commencement; mais tous deux sans la religion sont véritablement criminels, infâmes et impies. Alors la philosophie n'est plus qu'arrogance et violence; l'art n'est plus qu'un jeu impudent [4]. » Jamais Hebbel n'aurait souscrit à ces dernières affirmations. Pour lui l'art se suffit à lui-même sans philosophie et sans religion; il n'y a d'autre révélation que celle de l'art.

Sur l'origine du mal et sur sa nature Solger a une théorie qui ne diffère pas essentiellement de celle de Schelling, quoiqu'il prétende se séparer de son prédécesseur [5]. L'unité divine se fragmente dans les créatures ou les individus; chacun de ceux-ci n'existe réellement qu'en tant qu'il participe de cette unité; la partie de nous-mêmes qui n'est pas élément divin, révélation de l'absolu, est un néant; ce néant constitue notre individualité proprement dite, ce par quoi nous nous distinguons de Dieu et des autres individus. Lorsque cette individualité veut exister hors de Dieu, devenir un néant positif, aussitôt apparaît le mal. Notre existence individuelle, la réalité sensible, n'est ni existante ni inexistante, ni bonne ni mauvaise, elle est l'ombre que l'Être dans son existence particulière projette sur lui-même; en tant que nous reconnaissons notre néant et aspirons à nous confondre de nouveau avec Dieu, nous sommes bons; en tant que nous nous croyons quelque chose et voulons vivre par et pour nous-mêmes, nous sommes mauvais [6].

1. Solger, N. S. II, 30 : 195-196; 280; 285; 291-292. — 2. Solger, N. S. II, 169 et suiv. : *Von der Einheit der Offenbarung und der wahren Philosophie*: 52-53; 31-32. — 3. Solger, N. S. II, 116-117. — 4. Solger, N. S. I, 116-117; cf. en particulier le dernier paragraphe : « Das Klima des endlichen Menschen ist Religion. Philosophie und Kunst sind ein Streben ihr zu entwachsen das ohne sie scheitern muss ». — 5. Il est à remarquer que Solger, comme Hebbel, reproche à Schelling d'avoir enseigné le dualisme dans sa dissertation *Ueber das Wesen der menschlichen Freiheit* [Solger, N. S. I, 511].

6. Solger, N. S. I, 377-378; 510-514; 578-581; 599-602. Comme l'indiqu

Ces idées avaient pour Hebbel un intérêt particulier parce que Solger [ce que ne faisait pas Schelling] en fait dériver sa théorie du drame. Etant donné l'universel d'où naît la multiplicité du particulier, nous pouvons considérer le premier comme s'opposant au second; l'universel est alors le nécessaire s'exprimant en des lois générales auxquelles est soumis le particulier; mais nous pouvons aussi le considérer dans son rapport essentiel avec le particulier, comme son origine; il apparaît alors comme une contrainte générale dont l'action s'oppose à l'action du particulier et finalement le supprime ou l'absorbe[1]. Cette antithèse de l'universel et du particulier et sa solution se retrouvent partout dans l'art [ainsi dans la poésie épique et dans le lyrisme], mais nulle part plus clairement et plus complètement que dans le drame[2]. Celui-ci nous montre un monde vivant et sensible où se déploient la volonté et l'activité humaines et en même temps un monde suprasensible de la nécessité qui est indissolublement uni au premier puisqu'il est le fondement de son être et de son existence, et qui cependant, à notre grand effroi, nous apparaît comme quelque chose d'étranger aussitôt que la volonté du particulier entre en conflit avec lui. C'est là le côté terrible du drame [ou son action]. Mais, d'autre part, ce monde de la nécessité est le monde de l'Etre suprême et éternel, se manifestant par des lois absolues, vénérables et sacrées; ces lois se reflètent dans la nature idéale de l'espèce humaine considérée comme un tout [ou une émanation de la divinité]. L'humanité exprime l'idéal qu'elle incarne, par la modération et l'équilibre; c'est là le côté serein du drame [ou son dénouement]. Car tandis que l'individu, développant son existence individuelle par sa volonté, est saisi et écrasé par la toute-puissance de la nécessité, l'espèce continue de fleurir impérissable dans le reflet des lois éternelles[3]. Il est dans la nature de toute activité humaine, en tant qu'elle renferme quelque chose de substantiel, que le côté humain disparaisse et que l'éternel se révèle[4]. De cette considération naît, comme nous le savons, l'ironie.

Cette opposition et cette conciliation apparaissent dans le drame dès ses débuts, c'est-à-dire déjà chez les Grecs. La nécessité y prend le nom de destin. Dans Eschyle la lutte de l'homme contre les dieux ou contre le destin a encore quelque chose de gigantesque, de titanique. Mais chez Sophocle, le maître du genre, le destin s'introduit dans la vie courante de l'homme. Celui-ci exerce son

Solger lui-même, la morale, la philosophie, la religion, l'art et la politique [ou théorie de l'État] ont le même fondement : la dispersion de l'infini dans le fini, et le même but : la restauration de l'infini dans le fini ou la Révélation. Pour la politique en particulier, Solger a développé cette doctrine dans sa dissertation : *Philosophie des Rechtes und des Staates* [N. S. II, 263-305]; cf I. 579-580 : « Der wahre Staat ist nichts anderes als das vom Verstande zerlegte Reich Gottes... Darum können wir auch nicht gut und fruchtbar handeln und wirken als wenn wir unsere Individualität und unser zeitliches Denken ganz auflösen in das Weben der im Staat lebendigen Ideen. »

1. Solger, N. S. II, 451. — 2. Solger, N. S. II, 453-455. — 3. Solger, N. S. II, 455-456. — 4. Solger, N. S. II, 504.

activité dans le cercle que lui assigne sa condition; il pourra même travailler pour la bonne cause, dans l'intérêt de sa nation ou du droit, et cependant par le fait même qu'il est un individu et comme tel imparfait, il faut qu'il commette une faute qui le conduira à sa perte. Mais il ne se révolte pas, car il sait que c'est là le destin des mortels et le spectateur partage sa résignation apaisée [1]. Le chœur représente l'espèce humaine, comme le héros tragique l'individu. Il est par conséquent l'interprète du destin ou de la nécessité dont il célèbre la toute-puissance. Rarement la nécessité est pour lui une puissance aveugle, le plus souvent elle est les lois éternelles qui créent, conservent et régissent tout [2].

Dans *Ajax* nous voyons comment un homme doit périr parce qu'il s'élève trop au-dessus des autres hommes, parce qu'il approche trop de la limite qui sépare le mortel et le particulier du divin et de l'idéal; la jalousie d'Athéna n'est que le symbole de l'effort de la nécessité pour conserver l'équilibre des forces dans l'univers. Mais la tragédie d'Œdipe est surtout caractéristique. Œdipe doit expier des crimes, un parricide et un inceste, dont il n'est pas l'auteur en ce sens qu'ils se sont produits par son entremise, sans qu'il les ait commis sciemment; il n'a été que l'instrument de la nécessité. Mais les lois morales ont été violées, un père a été assassiné par son fils; cette violation est indépendante de la volonté humaine : l'expiation est nécessaire. Œdipe cependant, lorsqu'il a satisfait les lois morales, dépouille son enveloppe mortelle ainsi que les imperfections et les souffrances attachées à la condition humaine; l'élément éternel apparaît en lui, les Erinnyes le reçoivent dans leur bois sacré et il meurt doucement dans une apothéose. Dans sa destinée, par ses crimes, son expiation et sa transfiguration, il résume la destinée humaine, telle que la conçoit le drame [3].

Il y a cependant entre le drame antique et le drame moderne une différence sinon dans le problème et dans sa solution, du moins dans la façon dont le dramaturge arrive à cette solution. Chez les anciens, dit Solger, l'espèce passait avant l'individu; l'individu devait se soumettre à l'espèce, partager son destin; il n'avait pas le droit d'exister en dehors de son peuple; tout homme éminent

1. Solger, N. S. II, 457-458.

2. Solger, N. S. II, 458-461; 524; 527; et 516-520, critique de la théorie de Schlegel. Dans les *Mythologische Ansichten*, Solger examine le reflet de ces idées dans la religion grecque. Cf. N. S., II, 708-709, le Destin; 729 : l'Être primitif dans la mythologie grecque; 751-752 : la mutilation d'Uranos par Kronos, comme le premier acte de la personnalité, la première révolte du particulier contre l'universel; 752-753 : les Erinnyes nées de cette mutilation pour faire respecter l'universel et redresser toute déviation du particulier.

3. Solger, N. S. II, 467-470; 531. Hebbel, Tag. I, 1036, est visiblement inspiré de Solger, la date suffirait à le prouver; cf. Solger : l'opposition de *geschehen* et *gethan*, et Hebbel : « er fühlte sich *sundig*, nicht *Sunder*. » Mais Hebbel ne comprend pas la relation d'Œdipe et de ses fils de la même façon que Solger; la malédiction d'Œdipe, selon Solger, est fort adoucie; il se sent élevé dans une région supérieure où les actions de ses fils ne l'atteignent plus. Solger, N. S. II, 469. Cf. Hebbel, W. X, 373 : « Nun fühlte sich der Mensch sündig und wusste nicht worin.... Man erinnere sich des Œdipus.... »

finissait en exil. Dieu était conçu comme se réflétant dans l'espèce qui était une par son idée ; Dieu ne se réflétait pas dans les individus, car ceux-ci n'existaient que dans l'espèce et périssaient dès qu'ils essayaient de s'en séparer. Mais le christianisme [cette transition se trouve implicitement dans Solger] tira l'individu de son abaissement et l'émancipa : Dieu est mort pour chacun de nous. Dans les temps modernes le premier-né de Dieu est l'individu, non plus l'espèce, c'est lui qui est le reflet de la divinité et il porte Dieu en lui non pas comme créateur de l'espèce, mais comme créateur de son individualité. Par suite l'homme moderne ne peut trouver Dieu qu'en lui-même ; son destin est son individualité ou son caractère, non pas le destin de l'espèce, et comme l'amour est la plus profonde expression de l'individualité, l'homme moderne n'a pas d'autre destinée que l'amour, un sentiment à peu près inconnu de l'art ancien [1].

Le drame antique met au premier plan l'action, l'histoire, les événements et y montre la manifestation des lois universelles. L'action d'un individu est considérée comme typique, représentative du caractère de l'espèce. Chez les modernes, au contraire, l'action est considérée comme individuelle, résultat de l'individualité, et le poète, pour montrer son origine, plonge dans les profondeurs de la nature humaine [2]. Sans doute il ne perd jamais de vue dans l'individu l'humanité, mais l'individu n'est pas pour lui un simple pion sur l'échiquier dramatique comme pour le dramaturge grec. Shakespeare dans ses pièces non historiques, dans celles dont il a inventé les sujets, ne met pas en scène des individualités extraordinaires ; il montre comment les traits fondamentaux de la nature humaine sont partout les mêmes, mais il a besoin d'une délicate psychologie individuelle pour faire voir que les sentiments et les pensées les plus divers ont un sens général parce qu'une origine commune [3]. Le dramaturge grec ne pénètre pas dans l'âme de l'homme ; il ignore les conflits qui la déchirent ; il met seulement aux prises l'homme et le destin qui dans un lointain obscur et impénétrable rétablit l'unité [4]. Le dramaturge moderne connaît en détail les éléments contradictoires qui forment l'âme humaine ; il les distingue à leur origine lorsqu'ils sont encore tout proches de l'Être et tout remplis de la force divine, et même après leur anéantissement il reste convaincu de la présence et de l'action d'un Dieu éternel dans l'âme humaine. Les anciens ne voient que les faits, le combat brutal contre un destin incompréhensible. Les modernes, au contraire, aperçoivent la raison des faits, l'intervention incessante d'un Créateur omni-présent ; les desseins de sa sagesse ou de sa Providence sont le destin [5]. Pour voir combien ces idées de Solger ont influé sur Hebbel, il suffit de lire le Journal de celui-ci en mars 1838, au moment où il avait entre les mains les ouvrages de Solger [6].

1. Solger, N. S. I, 176-178. — 2. Solger, N. S. II, 599-600. — 3. Solger, N. S. II, 583-584. — 4. Solger, N. S. II, 562-563. — 5. Solger, N. S. I, 107-108 ; cf. I, 163 [sur *Antigone*] : « Jenes liegt ganz, u. s. w. » — 6. Tagz. I, 1043 ; cf. W. X, 373.

De la différence entre les anciens et les modernes résulte, selon Solger, le rôle que joue l'histoire dans le drame moderne. Les Grecs prenaient leurs sujets dans la mythologie ou dans les légendes héroïques, c'est-à-dire dans un ensemble de traditions où les faits ne sont pas individuels mais typiques et expriment la nature générale de l'homme en même temps que son destin essentiel. Un héros, Hercule par exemple, est un type dont la destinée individuelle n'a d'intérêt qu'autant qu'elle incarne un des principaux rapports de l'humanité et de l'universel et qu'il s'en dégage immédiatement une doctrine morale. La mythologie et les légendes héroïques se cristallisent en un certain nombre de formes immuables : elles constituent un monde où l'éternel se révèle immédiatement, d'une part dans le destin, de l'autre dans l'action de l'homme réduite à son principe. Mais si les anciens voyaient tout en gros, nous voulons voir tout en détail. Nous ne voulons pas assister seulement à l'issue de la lutte entre l'homme et le destin telle que la résume la légende en un instant unique situé en dehors du temps, puisque le monde légendaire est en marge de toute chronologie et porte déjà en lui-même un caractère d'éternité. Nous voulons voir comment cette lutte se fragmente en une infinité de luttes partielles, comment à tous moments, à toutes les époques et chez tous les peuples, l'homme ne peut faire un pas sans se trouver face à face avec le destin. A cela sert l'histoire. L'action de l'homme et l'action du destin s'y ramifient et s'y enchevêtrent ; le hasard semble régner dans des milliers de destinées humaines, mais vue de haut, c'est-à-dire considérée du point de vue dramatique, cette confusion se ramène à la destinée essentielle et nécessaire de l'humanité.

De là vient que, comme nous l'avons déjà dit, le dramaturge moderne devra être un bien plus profond psychologue que le dramaturge grec puisque l'histoire se reflète dans des âmes individuelles. Comme historien il n'usera naturellement du fortuit qu'autant que le fortuit est l'apparence que revêt dans le temps l'éternité du nécessaire, mais il ne modifiera pas non plus les événements pour y introduire une soi-disant moralité, car cette moralité ne saurait être supérieure à celle qui y est déjà renfermée, pas plus que la sagesse humaine ne saurait être supérieure à la sagesse de l'univers ; elle peut, mais tout au plus, se confondre avec elle[1]. C'est le tort qu'a eu trop souvent Schiller en prétendant idéaliser l'histoire et la rendre conforme à sa conception du destin. *Wallenstein*, *Tell*, la *Jungfrau von Orleans* abandonnent le terrain solide de l'histoire et flottent dans l'air ; ces pièces perdent toute sincérité et toute profondeur ; ce sont des produits vains et brillants de l'imagination[2]. Nous avons vu et verrons souvent Hebbel s'associer

1. Solger, N. S. II, 576-583.

2. Solger, N. S. II, 618-622 ; sur l'histoire, cf. I, 580 : « Was man Geschichte nennt oder öffentliche Meinung, oder Charakter des Staates und der Nation u. s. w. das sind nur die in der Erscheinung gespaltenen Strahlen der einen und selben Offenbarung » ; et II, 293 : « Es ist also [im Staat] ein der Zeit unterworfenes Werden und ein ewiges oder bestehendes Wesen der Idee gegen-

à cette condamnation de Schiller et, pour lui comme pour Solger, le modèle du drame historique est dans Shakespeare.

L'art dramatique est un; la distinction entre la tragédie et la comédie repose sur une différence de point de vue, non de nature. L'art dramatique tout entier a pour base le dualisme de l'individuel et de l'universel et sa solution. Là où le poète envisage le destin général de l'espèce humaine comme quelque chose d'essentiel, d'absolu, comme le fondement qui supporte toute réalité sensible et dans lequel elle disparaît de nouveau en tant que réalité sensible, puisque le rapport de l'homme à l'éternel est la seule chose éternelle dans l'homme, nous avons une tragédie. Là où le poète n'envisage que la réalité sensible en tant que telle, là où il montre comment l'absolu lui-même se dissout dans les apparences et les accidents et subsiste par cela même en permanence dans ce monde illusoire, nous avons une comédie [1]. Les conflits de l'homme et du destin sont la matière commune de la tragédie et de la comédie. Mais, dans la première, ces conflits se traduisent par des conflits d'éléments substantiels, d'idées, qui en s'anéantissant manifestent leur identité essentielle; dans la comédie toute la signification de la vie se résume dans ces conflits sous leur apparence accidentelle et la réalité suprême est ramenée au niveau du néant temporel [2]. La tragédie nous laissera, par suite de son point de vue, une impression grave; la comédie, une impression riante, puisque nous y voyons l'absolu descendre dans la contradiction de la vie commune, se parodier lui-même et entrer dans notre intimité; mais l'impression finale est la même; c'est l'ironie ou l'humour, « le véritable centre de tout l'art dramatique [3] ».

Il résulte de là que la comédie ne peut être fondée sur une absurdité essentielle ou une contradiction absolue qui supprimerait l'éternel en tant qu'éternel. Le caprice et l'arbitraire ne peuvent jamais produire la beauté; il faut que sous l'apparence nous apercevions la réalité d'une substance, sous le désordre de ce monde l'ordre d'un monde supérieur [4]. C'est le but de la parabase dans les pièces d'Aristophane. D'une façon générale, la comédie ancienne [celle d'Aristophane] s'oppose à la comédie moderne [principalement à celle de Shakespeare], comme le drame ancien au drame moderne. Quoique le détail ou l'individuel soit le domaine de la comédie lorsqu'on la compare à la tragédie, puisque la première serre de beaucoup plus près la réalité sensible, Shakespeare ou les modernes pénètrent encore beaucoup plus avant dans l'individuel. Shakespeare, dans ses comédies, ne met pas de prime abord le monde à l'envers comme Aristophane qui nous déconcerte; Shakespeare, par

wärtig. Dieses Werden ist das eigentliche Werden schlechthin oder das absolute Werden. Es ist nicht das Werden eines Individuums, sondern das der ganzen Gattung. Es ist nicht ein Werden von etwas noch zu etwas, sondern ein solches, in welchem sich die Idee oder die Sittlichkeit selbst entfaltet. Dieses Werden heisst die Geschichte. »

1. Solger, N. S. II, 570. — 2. Solger, N. S. II, 541. — 3. Solger, N. S. II, 513-514; 515-516; cf. I, 101, sur Hollberg. — 4. Solger, N. S. II, 536 et suiv.

l'observation minutieuse de la réalité, nous laisse le sentiment réconfortant que même ce monde d'apparences renferme des éléments de bonté et de vérité [1]. Sur la nature du comique et sur son identité avec le tragique, les idées de Solger se rencontrent avec celles que Hebbel développait déjà à Hambourg, avec celles qu'il exprime au moment où il lit Solger, et avec celles qui le dirigeront plus tard lorsqu'il écrira le *Diamant* ; nous y reviendrons à ce moment. La première idée de cette pièce date du reste de ce mois de mars 1838 où Hebbel lisait Solger [2], comme le passage du Journal où se trouve le germe de *Judith* [3].

Ainsi l'influence de Solger sur Hebbel se révèle sur les points les plus divers. Hebbel retrouvait dans Solger essentiellement les mêmes idées que dans Schelling, mais sous une forme plus détaillée et plus claire, et surtout Solger lui montrait comment pouvait se faire l'application de ces idées à l'art dramatique. Nous verrons plus tard ce que Hebbel doit à Hegel, mais nous pouvons le dire déjà, en tenant compte du fait que Hebbel a lu Solger six ans avant Hegel : les idées que Hebbel peut avoir empruntées à la « philosophie absolue » lui sont parvenues par l'intermédiaire de Solger [4].

V

A Heidelberg, en juillet 1836, Hebbel lut la *Vorschule der Æsthetik* de Jean Paul ; il semble l'avoir relue à Munich en janvier et en octobre 1837 [5]. Sur un certain nombre de points généraux il partage les idées de Jean Paul. D'abord sur le rôle de la poésie et du poète. Pour Jean Paul la poésie nous révèle l'au-delà ; elle peint sur le rideau de l'éternité le spectacle auquel nous assisterons un jour, dans l'infini ; elle n'est pas un miroir banal du présent, mais un miroir enchanté d'un avenir idéal. Elle supprime le dualisme dans notre esprit et dans notre cœur en faisant descendre des images le principe suprême. Elle ne doit ni anéantir, ni copier la réalité, mais déchiffrer le sens divin que celle-ci renferme [6]. Jean Paul

1. Solger, N. S. II, 570-577 ; cf. Hebbel : W, IX, 57 ; X, 307 ; Tag. I, 1064 ; 1176 ; 1248 ; 1207. — 2. Bw. I, 278 ; 321-322. — 3. Tag. I, 1011.

4. Cf. Solger, N. S. II, 471-475, sur la motivation dans le drame ; 475-476, sur la langue du drame ; ses vues concordent avec celles de Hebbel. Sur le peu d'avenir de la tragédie allemande : I, 93-94 : « Es fehlt nur noch an einer allgemeinen poetischen Ansicht der Welt und der Gottheit, wohin uns nur die grösste philosophische Bildung bringen kann ». Il est probable que Solger a amené Hebbel à lire les *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* de W. Schlegel, s'il ne les avait pas lues déjà ; mais Solger en reprend toutes les idées essentielles que nous avons passées en revue et même plus que l'essentiel, car le reproche général que Solger fait à Schlegel, quoique avec beaucoup de ménagements, dans sa *Beurtheilung der Vorlesungen u. s. w.* [Solger, N. S. II, 493-628], est de n'être nulle part remonté jusqu'aux origines de l'esthétique, d'être resté trop souvent superficiel. Après avoir lu Solger, Hebbel ne pouvait rien trouver d'important dans Schlegel. Cf. aussi le jugement défavorable de Gœthe : *Unterr. avec Eckermann*, 28 mars 1827 [Biedermann, VI, 79-82].

5. Tag. I, 231 ; 235 ; 563 ; 566 ; 921. — 6. Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Berlin, 61, XIX, 121.

réprouve en poésie les « nihilistes » comme les « matérialistes ». La poésie doit « exprimer les idées en imitant la nature », c'est-à-dire dégager les idées de la nature, entourer la nature bornée de l'infinité de l'idée et faire disparaître la première dans la seconde par une sorte d'Assomption [1]. La poésie a un caractère sacré; si un jour la religion disparaissait de la surface de la terre, on célébrerait encore le service divin dans le temple des Muses. Tandis que toutes les sciences et toutes les philosophies vieillissent et passent, la poésie reste éternellement jeune, comme Apollon; l'œuvre d'art la plus antique n'a rien perdu de sa beauté[2].

Le poète doit rester pur comme le prêtre; jamais son rôle n'a été plus grand et aussi plus pénible que dans la corruption du temps présent. Le poète est l'homme de génie. Le génie est ce que la terre possède de meilleur; il éveille les siècles endormis; toutes les facultés humaines apparaissent en lui en pleine floraison; sa raison est aussi claire et aussi puissante que celle du philosophe; mais à la conscience s'unit en lui l'inconscience par laquelle il participe des secrets de la nature. Ce qui caractérise le génie est une conception complète et nouvelle de l'univers et de la vie; cette conception est absolument originale, le génie l'apporte en naissant. L'esprit du génie est l'esprit de l'univers qui embrasse le ciel et la terre, l'infini et le fini, et résout le dualisme en une divine harmonie[3]. Dans le poète l'humanité s'éveille à la conscience d'elle-même et trouve un langage; il la porte tout entière en lui-même [4]. Au-dessous du génie est le talent, malheureusement trop souvent confondu avec lui, mais qui, soit dans l'union des facultés humaines, soit dans ses aperçus sur l'univers et la vie, ne parvient à réaliser qu'une synthèse partielle; il manque au talent ce sang-froid, cette réflexion poétique [*poetische Besonnenheit*; Hebbel dirait : *Vernunft*] qui distingue le génie et par laquelle il est inimitable [5].

Sur l'humour : « l'anéantissement du fini par le contraste avec l'idée [6] », nous avons vu ce que Hebbel devait à Jean Paul lorsque dans ses nouvelles il s'essaye à marcher sur ses traces. L'humour est une conception totale de l'univers; il porte le costume comique, mais dans sa main il tient le masque tragique, car dans son rire est une douleur; il est le triomphe de la subjectivité, du caprice, de la fantaisie individuelle, une sorte de lyrisme; enfin son domaine est l'infiniment petit de la réalité, le domaine de cette « école hollandaise » de la littérature dont Hebbel se déclarait un représentant lorsqu'il songeait à donner à ses nouvelles le titre de *niederländische Gemälde* [7]. Jean Paul définit les genres littéraires comme Hebbel : l'épopée prend l'événement qui naît du passé; le drame, l'action qui tend vers l'avenir; le lyrisme, le sentiment qui se concentre dans le présent [8]; il est vrai que Hebbel trouvait les mêmes définitions dans

1. Jean Paul : XVIII, 21-24; 25-31; 34. — 2. Jean Paul, XIX, 122-123. — 3. Jean Paul, XVIII, 47-48; 51; 55-58. — 4. Jean Paul, XVIII, 205. — 5. Jean Paul, XVIII, 41-52. — 6. Jean Paul, XVIII, 118-139; VII. Programm : *Ueber die humoristische Dichtkunst.* — 7. Jean Paul, XVIII, 252; cf. Hebbel : Tag. I, 329; 639; 984; Bw. I, 55; 116; 167. — 8. Jean Paul, XVIII, 270.

Gœthe. Sur le drame : généralité et unité des caractères, motivation dans l'action, destin dans le drame et destin dans l'épopée, Jean Paul n'a rien appris de fort nouveau à Hebbel ; sur l'emploi de l'histoire dans le drame il n'est pas plus profond que Lessing. Hebbel ne lui a pas emprunté sa définition connue et souvent contestée du ridicule[1].

L'esthétique de Jean Paul ne brille ni par l'originalité, ni par la profondeur, ni par la cohérence des théories. L'auteur écrit au hasard de son inspiration qui ne l'enlève jamais bien haut. Lorsqu'il découvre une idée, il la répète dix fois sous des formes différentes ; mais ce sont des variations purement verbales, des métaphores qui ne nous font pas pénétrer plus avant dans la compréhension de cette idée et créent seulement la confusion dans notre esprit. Jean Paul a le talent de rendre banal et vague tout ce qu'il touche ; sa définition du romantisme : « la beauté sans limites ou le bel infini[2] », et les développements qui suivent : esprit chrétien, dédain de la réalité matérielle, prédilection pour la superstition, le rêve et le nébuleux, conduisent le romantisme droit au chaos. Jean Paul abandonne du reste aussi vite qu'il le peut l'abstrait pour le concret, la théorie pour l'application ; il se sent plus à l'aise lorsqu'il peut déverser dans une série sans fin d'exemples les notes qu'il a prises au cours de ses immenses lectures ; ses chapitres sur l'humour épique, lyrique et dramatique, sur la plaisanterie, sur le style, ne sont pas construits autrement, et comme Jean Paul est ici dans son domaine, ce sont ses propres œuvres qui souvent lui servent, expressément, de modèles. Tieck écrivait à Solger que cette esthétique n'était qu'un manuel pour écrire des romans à la Jean Paul et Solger était de son avis sur le manque de profondeur de l'ouvrage[3]. Hebbel cite en un endroit la phrase de Tieck ; entre le système de Solger et celui de Jean Paul il y a, dit-il, la même différence qu'entre le génie et le talent, et en effet Solger déduit son esthétique d'observations faites sur des œuvres de génie, Jean Paul d'observations faites sur des œuvres de talent ; mais le premier mérite seul le nom d'esthéticien[4]. Dans l'ouvrage de Jean Paul, dit-il ailleurs, on ne trouve sur le lyrisme qu'un espace en blanc et l'affirmation de l'auteur que ce n'est pas un espace en blanc ; il ne s'élève pas au-dessus de la banalité[5]. Les passages de Jean Paul que Hebbel copie dans son Journal ne concernent jamais des idées mais seulement des faits étrangers à l'esthétique ; Hebbel emprunte des bribes à l'érudition de Jean Paul. Il n'a tiré de lui, et avec beaucoup de modération, que la menue monnaie de l'esthétique[6].

1. Jean Paul, XVIII, 217-18 ; 221 ; 243 ; 231-33 ; 102-104. — 2. Jean Paul, XVIII, 74-94 ; V. Programm : *Ueber die romantische Dichtkunst*. — 3. Solger, N. S. I, 430-431, 435-36. — 4. W. XII, 289. — 5. Tag. II, 2686 ; W. XII, 70. — 6. Ce fut Jean Paul qui amena Hebbel à lire Hamann [Tag. I, 679] ; peut-être aussi Bouterweck, dont Jean Paul fait l'éloge dans sa préface XVIII, 4 ; Tag. I, 958.

VI

Schlegel, Hoffmann, Schelling, Solger, ce sont tous des représentants ou des amis du romantisme, et Jean Paul, surtout dans sa *Vorschule*, mais aussi dans ses romans, n'est pas classique. En adhérant à leurs idées, Hebbel se rattache au romantisme; c'est là un rapport qui a été suffisamment développé dans les pages qui précèdent; il reste à voir par quoi il s'en sépare.

« Novalis eut l'idée bizarre, dit Hebbel en un endroit, de vouloir prendre l'univers entier pour objet de sa poésie parce que l'univers entier produisait sur lui une impression poétique. C'est à peu près comme si le cœur, sentant son rapport avec le corps, voulait absorber le corps tout entier. Jean Paul appelle Novalis avec raison un nihiliste dans la poésie [1]. » Nous avons vu que Jean Paul entend par nihilistes les écrivains qui, considérant la nature et la réalité sensible comme un néant, ne connaissent que l'immatériel et peignent l'éther dans l'éther au moyen de l'éther. Appliquant le système de Fichte à la littérature, ils dénient toute existence à l'univers en dehors d'eux; ils font rentrer le non-moi dans le moi, substance unique et universelle [comme dit Hebbel, le cœur absorbe le corps]; ils n'admettent d'autre règle que le libre jeu de leur individualité. Ils se détournent de la nature et de ses lois rigoureuses pour s'élancer dans le vide intersidéral et obéir à l'arbitraire de leur imagination. De là une poésie qui est comme une âme sans corps, un pur esprit et à laquelle manque un des deux éléments essentiels de l'art : la forme et par suite la vie, car l'œuvre d'art n'est vivante qu'à condition de revêtir une forme sensible [2].

Tous les reproches de Hebbel contre le romantisme se résument dans l'excès du subjectivisme, dans la négligence de la forme qui en est la conséquence et dans la décadence de l'art qui en représente le dernier résultat. Dans un projet de préface pour le recueil de ses nouvelles en 1841, il déplore que l'individualité ait envahi tous les genres poétiques : lyrisme, épopée ou roman, drame, et il préconise un retour à l'objectivité [3]. La guerre que l'on a faite au romantisme, écrit-il beaucoup plus tard, en 1853, était parfaitement justifiée en ce sens que les romantiques prétendaient établir les règles de l'esthétique, universellement valables, d'après les œuvres de quelques personnalités qui étaient richement douées, mais non pas normales

1. Tag. I, 1711.

2. Jean Paul, XVIII, 21 et suiv : *Poetische Nihilisten*. Ce que Jean Paul dit de Novalis en le blâmant, Solger le répète en le louant : N. S. I, 95 : « Nach meiner Einsicht sollte der Roman [*H. v. Ofterdingen*] in dem wirklichen Leben absichtlich anfangen und je mehr Heinrich selbst nach und nach in die Poesie überging, auch sein irdisches Leben darin übergehn. Es würde also dies eine mystische Geschichte, eine Zerreissung des Schleiers, welcher das Endliche auf dieser Erde um das Unendliche hält, eine Erscheinung der Gottheit auf Erden, kurz ein wahrer Mythos... »

3. W. VIII, 418.

comme Gœthe et Shakespeare [1]. De même, en effet, pour Hebbel qu'un aspect de la nature n'est pas intéressant en lui-même, mais seulement en tant qu'il révèle l'esprit de la nature, l'infini dans le fini ; de même le poète ne doit intervenir dans ses œuvres qu'en tant que parle en lui l'esprit de l'humanité. La faculté poétique n'est pas ce qu'il y a de plus individuel dans l'homme, c'est-à-dire l'imagination que gouverne le tempérament, mais la *Vernunft* qui embrasse à la fois le conscient et l'inconscient et par laquelle le poète participe de l'esprit de l'univers ; que cette *Vernunft* n'ait rien à voir avec le raisonnement, *Verstand*, qui ne saisit pas l'essence des choses mais seulement leurs rapports extérieurs à elles-mêmes, sur ce point Hebbel est d'accord avec les romantiques. Il ne veut pas seulement le particulier mais dans le particulier le général, se réservant de prendre ce dernier mot dans un autre sens que les purs classiques, non pas allégorie mais symbole. Si on doit déduire l'esthétique d'une individualité, encore faut-il que celle-ci soit vaste au point de former une synthèse de l'univers, comme l'individualité de Shakespeare ou de Gœthe, non comme l'individualité de Novalis ou de Tieck.

Hebbel n'a jamais admis l'ironie romantique, dans laquelle l'auteur, sous prétexte de ne se laisser emprisonner dans aucune des formes particulières de l'univers, les détruit toutes et laisse sa fantaisie capricieuse s'ébattre dans le vide au-dessus d'un chaos. L'ironie ne peut jamais justifier l'absurdité. Sans doute le monde de l'art n'est pas soumis aux lois pesantes de la réalité ; il y faut une certaine légèreté et gaieté : Hebbel répétait le mot de Schiller : « Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst ». Mais il faut une limite ; l'ironie n'est pas une façon de penser mais de sentir ; elle ne supprime pas le logique ou le nécessaire, elle en prend simplement plus aisément son parti, dans la sphère désintéressée de l'art ; elle ne peut pas avoir une influence sur les événements exposés, sur leur enchaînement, mais simplement sur le ton calme ou même enjoué sur lequel l'écrivain les expose [2]. Dédaignant le culte de la nature pour le culte de leur individualité la plus individuelle, les romantiques n'arrivent à découvrir le sens de la réalité ni extérieure ni intérieure ; ils restent éternellement à la surface des choses et d'eux-mêmes, eux dont l'ambition est de plonger jusqu'au fond de l'abîme de l'Être. La poésie romantique telle que Tieck a cherché à en donner le modèle dans le *Zerbino*, est un rêve, un brouillard, un esprit, non une créature vivante ; dans le jardin de la poésie l'écho ne répète que des banalités, non les mystères de l'univers ; faire chanter les arbres et divaguer les fleurs est trop facile pour être beau [3].

De l'excès de la subjectivité et de la négligence de la forme résulte finalement la déchéance de l'art. Hebbel avait pu lire dans Jean Paul qu'entre le romantisme et le classicisme il y avait le même rapport qu'entre le christianisme et le paganisme grec. Dans la religion

1. W, XII, 23. — 2. Tag. II, 1977. — 3. Tag. I, 477.

et dans la poésie, tandis que les anciens s'attachent à la réalité sensible, à la nature, à la beauté de la forme harmonieusement limitée, les modernes errent, poussés par un désir sans bornes, à la recherche de l'esprit, de l'au-delà, de la vérité et de la réalité absolues. Le romantisme est le bel infini, dit Jean Paul, sans se préoccuper de savoir, ce qui pour Hebbel ne faisait pas de doute, si entre la beauté et l'infinité il n'y a pas une contradiction intrinsèque. Les romantiques finirent par s'apercevoir confusément de cette contradiction; ils comprirent que leur absolu immatériel ne pouvait trouver sa parfaite expression dans l'art, et de là vient que tous, après avoir un instant vu dans l'art l'activité suprême de l'esprit humain, le détrônèrent plus tard au profit de la philosophie et la philosophie elle-même au profit de la religion. Mais Hebbel est resté inébranlablement fidèle à l'art; la base de tout son système est ce postulat : il n'y a pas d'autre révélation du divin que l'art. Il a abandonné Schlegel, Schelling et Solger à la moitié de leur route.

Hebbel est d'accord avec les romantiques sur ce qu'il appelle lui-même la première et unique loi de l'esthétique : représentation de l'infini dans le fini et sur ce qui peut s'en déduire immédiatement. Mais, dans cette formule, tandis que les romantiques insistaient sur le terme infini, Hebbel maintenait l'égale valeur des deux termes et ne se lassait pas de répéter qu'il n'y a pas d'art sans représentation et pas de représentation sans forme et sans limitation. Par réaction il est même obligé de revenir si souvent sur l'importance de la forme qu'il semble parfois l'exagérer. Mais l'essence de l'art est en effet dans la forme; le contenu, l'infini, lui est commun avec la philosophie et la religion; la caractéristique et la supériorité de l'art résident précisément dans ce fait que l'art réalise à chaque instant l'infini, tandis que la philosophie et la religion s'en approchent toujours sans jamais l'atteindre. C'est là ce qu'ont méconnu, selon Hebbel, dans la pratique les romantiques. Il en résulte qu'il approuve leur théorie et condamne leurs œuvres ou ne les admire que sous réserves. Ou bien il se rangera de leur côté en ce qui concerne les lois générales de l'esthétique et les combattra souvent lorsqu'il s'agira d'un genre particulier : le lyrisme, ou la nouvelle, ou le drame. Il se détournera absolument de Jean Paul parce que sa subjectivité et son désordre représentent pour Hebbel les pires défauts du romantisme; il restera fidèle à Hoffmann parce que Hoffmann, malgré son romantisme, est un homme qui voit le monde extérieur et un artiste qui le rend. Tieck ne sera pas son modèle dans la nouvelle parce qu'il en détruit l'harmonie, mais il suivra les traces de Kleist qui, en quelques traits précis et ineffaçables, esquisse un tableau de l'univers visible et invisible. Kleist est un des premiers exemples d'une synthèse que poursuit Hebbel. La poésie grecque, raisonne-t-il, ne satisfait plus un besoin de l'univers; cependant elle subsiste parce qu'elle est un tout parfait, achevé et qu'elle pouvait l'être. La poésie romantique, au contraire, par essence, ne peut arriver à un terme; représentation du romantique, si on prend le mot représentation au sens véritable, au sens grec,

est impossible; le romantique est progrès, désir infini, il est idée, il n'est pas forme [1]. Cependant on ne peut faire abstraction de lui, car il est actuellement un besoin de l'univers; à ce point de vue il a à jamais supplanté la poésie grecque. La conclusion nécessaire que ne formule pas Hebbel, c'est qu'il faut arriver à une union du classique et du romantique telle que l'un donne la forme, l'autre l'idée; sinon il n'y a plus actuellement d'art possible. « Art *novantique*, qui fond le moderne et l'antique [2] », note une fois Hebbel dans son Journal. Là est pour lui l'avenir.

VII

Hebbel avait eu la bonne fortune de rencontrer, presque à ses débuts, un poète qui, en possédant les qualités du romantisme, en évitait les défauts : Uhland. Chez Schlegel, Schelling et Solger, Hebbel trouvait la théorie sans la pratique, chez Uhland au contraire la pratique sans la théorie; de Uhland, en effet, il n'a jamais connu que ses œuvres poétiques; les rares aperçus théoriques disséminés dans les lettres de Uhland, dans son Journal, dans le *Stylisticum*, dans l'article sur le romantisme, ne devaient pas de longtemps encore être imprimés. Dans sa solitude de Wesselburen Hebbel, comme il l'a souvent répété, médita sur ces poésies et en déduisit les premières règles de l'esthétique. Plus tard seulement, à Heidelberg et à Munich, il lut dans des théoriciens une exposition de divers points de la doctrine romantique. Mais chaque matin, à Munich, il se promenait de long en large dans sa chambre et se grisait en récitant à haute voix des poésies de Uhland. Plus de dix ans après il a écrit cette fière parole que depuis le moment où il avait quitté Wesselburen il n'avait pas acquis une idée nouvelle mais donné simplement plus d'ampleur ou un fondement plus solide à celles qu'il possédait déjà. Sur le point particulier qui nous occupe, il avait peut-être en somme raison. Ce qu'il lisait à Munich, était à ses yeux le commentaire d'un Evangile dont il avait déjà reçu antérieurement la révélation et cet Evangile s'appelait Uhland.

Que Uhland ait été à ses débuts un partisan convaincu du romantisme, c'est ce que prouve son article bien connu : *Ueber das Romantische*, dans le *Sonntagsblatt* de 1807. « L'infini, disait Uhland, le sentiment de la divinité et de l'univers, entoure l'homme et notre âme s'élance par une aspiration infinie dans le lointain infini. Mais l'esprit de l'homme sentant qu'il ne lui sera jamais possible d'embrasser l'infini avec une clarté parfaite et las des courses capricieuses de son désir, rattache bientôt son aspiration à des images terrestres où il croit apercevoir encore vaguement le regard de l'infini... Cette apparition mystique de notre sentiment le plus profond dans une image... ce pressentiment de l'infini dans ce que

1. Tag. I, 1135. — 2. Tag. I, 433.

nous voyons, constitue le romantique[1]. » Mais ce qui pour Uhland était à l'origine la caractéristique de la poésie romantique, la représentation de l'infini dans le fini, devint plus tard à ses yeux la caractéristique de la poésie en général.

En 1832 un de ses élèves, dans ce petit séminaire poétique qu'il avait organisé, ayant exprimé l'opinion que l'essence de la poésie consiste dans la fusion de l'idéal et de la nature, du supra-sensible avec le sensible, Uhland répondait : « On se rangera facilement à cet avis[2] ». En 1832 encore, il invoque l'autorité de Schelling pour affirmer que la beauté n'est pas une forme qui existe immuable de toute éternité, comme le prétendait Platon, mais qu'elle est un idéal de perfection auquel la poésie s'efforce de donner une forme. L'univers n'est pas achevé ; l'homme, le dernier des êtres créés, est animé d'un souffle divin et travaille au progrès de la création en transformant et transfigurant le monde extérieur et imparfait en une image intellectuelle de son état parfait[3]. Un critique partial, comme Eichendorff, n'a pas eu besoin de faire beaucoup violence aux faits pour voir dans Uhland le point culminant du lyrisme romantique et aussi, il est vrai, le point où le romantisme évolue vers une forme nouvelle. Dans la poésie de Uhland, continue Eichendorff, on entend s'éteindre comme en un adieu les derniers sons de tout ce qui fut le romantisme. Ce qui était encore impalpable chez Tieck prend forme chez Uhland. Ce que les autres romantiques n'avaient fait qu'indiquer d'une façon mystique : l'élément mystérieux dans la nature, les voix étranges d'un monde invisible, nous sommes souvent surpris de voir cela vivre, se dessiner et parler dans les poésies de Uhland. Eichendorff n'en veut pas de meilleur exemple que : *Schäfers Sonntagslied*[4].

Le monde invisible vit, se dessine et parle ; dans ce fait réside la supériorité de Uhland. Dans une lettre à Kerner [8 février 1812] il célèbre « la science de la vie supérieure, la poésie, qui anéantit la vie prosaïque et basse » ; mais non, se corrige-t-il aussitôt, « elle ne doit pas l'anéantir, elle doit l'élever, la purifier[5] ». Uhland est si peu un nihiliste poétique qu'au contraire il insiste sans cesse sur l'importance de la forme. « L'essence de la poésie, que l'on doit retrouver dans tous les genres littéraires, c'est que l'idée et la forme qu'elle revêt soient indissolublement unies en un organisme vivant[6]. » Pour juger de la qualité poétique d'une œuvre, il suffit d'examiner si ses contours sont, pour l'œil intellectuel de la poésie, à la fois arrêtés et imprécis, achevés et cependant capables de se

1. *Uhland's Werke*, hrsg. v. Frankel, 1893 ; Bd. II, 347.

2. Holland, *Zu Uhland's Gedächnis*, 1886 ; p. 95. Cf. *Uhlands Tagebuch* hrsg. v. Hartmann, 1893 ; p. 87 : « Unterschied von Philosophie und Poesie : jene hebt das Besondere ins Allgemeine, diese stellt das Allgemeine im Besonderen dar ; sie sind entgegengesetzte Richtungen des menschlichen Geistes die dennoch zusammenwirken » (21 juin 1812).

3. Holland, *Zu Uhland's Gedächtnis*, 1886, p. 47. — 4. Eichendorff : *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* [Sammlung Kosel, 1906], p. 448-458. — 5. Frankel, II, 390. — 6. Holland, 32.

modifier jusqu'à renfermer l'infini [1]. L'essentiel dans la poésie est la vie qui est le privilège de la réalité sensible. Quand le poète chante la nature, il faut que sa vie et la vie de la nature fusionnent au point que la nature soit spiritualisée et que l'idée s'anime de la vie de la nature, échappant au monde inerte de l'abstraction [2]. Le poète donne la vie à des êtres nouveaux tandis que le philosophe réfléchit seulement comme un miroir la réalité déjà existante. « La poésie est création par opposition à la philosophie qui n'est que connaissance » ; une idée est poétique si elle renferme un germe de création, si elle peut devenir un être vivant, si elle peut recevoir une forme [3]. La philosophie et la poésie ont toutes deux leur origine dans l'esprit humain et leur but est le même : l'infini, mais la philosophie doit prendre, grâce à la poésie, une forme sensible et limitée ; comme les ombres de l'Hadès elle doit, grâce à la poésie, boire du sang et renaître à la vie [4]. Dans une pièce que Hebbel n'a pas connue, Uhland dicte à l'artiste ses lois. Des formes que prend la grande créatrice, la nature, nous ne voyons que quelques-unes, une partie seulement du tout harmonieux de l'univers matériel. Pour que l'artiste soit lui aussi un créateur, il lui faut travailler sans relâche à l'exemple du Poète divin ; si l'œuvre humaine veut embrasser l'univers, les contours en échapperont à nos faibles regards ; il faut qu'elle se borne à un fragment ; nous ne saisissons pas l'harmonie des couleurs dans le tapis bigarré des fleurs qui couvrent les plaines, les vallées et les montagnes ; mais si nous disposons savamment quelques fleurs en une belle couronne, nous ferons apparaître le grand Tout dans notre infime ouvrage [5], Uhland n'a jamais essayé autre chose que de tresser de semblables couronnes [6].

1. Holland, 45. « Fragen wir uns bei jedem [Gedicht] ob seine Gestaltungen bei dem geistigen Auge der Poesie klar und ahnungsvoll zugleich emporgestiegen ; ob sie als solche sich auch uns bewähren wenn wir sie gleichsam mit geschlossenem Auge vor der inneren Anschauung vorüber führen. »

2. Holland, 41-42. — 3. Holland, 31.

4 Gotthold Schmidt, *Uhlands Poetik*, p. 15 [d'après un manuscrit]. *Ibid.*, p. 16 : « Was sich nicht darstellen lässt, gehört nicht in die Poesie ; was sich darstellen lässt, werde dargestellt, aber poetisch ». Cf. Lettre à Karl Mayer, 12 août 1809 : « Das blosse Reflektieren oder das Aussprechen von Gefühlen... scheint mir nämlich nicht die eigentliche Poesie auszumachen. Schaffen soll der Dichter, Neues hervorbringen, nicht bloss leiden und das Gegebene beleuchten. » [Karl Mayer, *Ludwig Uhland*, 1867 ; I, 129.]

5. *Dem Künstler* [Fränkel, I, 433], v. 17-24 : « Will deine Dichtung auch das All umfassen, | Da schwindet oft die Form den schwachen Blicken : | Am kleinen wird sie leicht sich merken lassen, | Da müssen Bild und Klang zusammen rücken ; | Du siehst die Ordnung nicht der Blumenmassen | Die weit zerstreut sind auf der Erde Rücken ; | Doch ordnest wen'ge du zum schönen Kranze, | Du triffst im Kleinen wohl das grosse Ganze. »

6. Dans les *Beitrage zur Gesch. d. neuesten Literatur* de Gutzkow (Stuttgart, 1836) se trouve sur Uhland un passage que Hebbel a probablement lu : « Für das Lied und die Ballade hat Uhland Unvergängliches geleistet. Ist es wahr dass das lyriche Gedicht einen begränzenden Rahmen haben soll, der den Gedanken so zusammentreibt, dass er ihn auf einen Moment verkörpert, so ist Uhlands Lyrik noch gestaltender als Göthes. Jedes Gedicht muss aus zwei Theilen bestehen, aus einem sichtbaren Gerüste und aus einem Nachklang, der so mächtig ist dass er den Hörer zwingt, ein zweites Gedicht, die Erklärung

Les facultés spirituelles qui constituent essentiellement selon Uhland le génie poétique sont l'imagination et la sensibilité qui, réunies et formant le caractère de l'homme, donnent le *Gemüth*. Pour être poète il faut laisser parler son cœur. Le moyen âge est essentiellement poétique parce que, à cette époque naïve, la réflexion et l'esprit critique ne sont pas encore éveillés : le *Gemüth* gouverne l'homme [1]. La source ou une des sources de la poésie de Uhland est dans le moyen âge : « Je m'efforce, écrit-il en mars 1812, de m'enraciner toujours plus solidement dans l'esprit et l'art primitifs du peuple allemand.... Par suite je vise dans les images, dans la forme et dans les termes à la plus grande simplicité possible, dût-elle m'attirer le reproche d'être sec.... Le *Gemüth* est l'élément de la poésie allemande.... le *Gemüth* aime à s'exprimer sous la forme la plus immédiate et sait communiquer la vie au langage le plus simple. » Uhland cite un vieux proverbe : « Schlicht Wort und gut Gemüth ist das echte deutsche Lied [2] ». Dans cette lettre adressée à un des membres de la seconde école romantique, le comte de Loeben, Uhland oppose la simplicité, la naïveté et la modération de sa poésie à la forme raffinée, à l'imagination étincelante et à la fantaisie fougueuse des romantiques. Il ne prétend pas sans doute qu'il faille bannir l'intelligence de la poésie; notre époque philosophique, dit-il, ne renoncera jamais à son droit d'avoir une poésie [3]; mais il est clair que pour lui des penseurs aussi profonds que les premiers romantiques n'étaient pas nécessairement pour cela des poètes de génie, au contraire. Comme eux, Uhland insiste sur le rôle de l'inconscient dans la production artistique, mais ce n'est pas chez lui une théorie démentie trop souvent par la pratique. Aujourd'hui comme autrefois, dit-il, les œuvres d'art véritables et remplies de vie surgissent des profondeurs inconscientes où s'exerce la puissance primitive de la création artistique. L'artiste peut sans doute aujourd'hui être en même temps un théoricien, mais l'instant où il produit, s'il produit vraiment, n'en restera pas moins distinct de l'instant où il raisonne [4].

Hermann Fischer, après avoir indiqué brièvement ce qui rapproche Uhland du romantisme et ce qui l'en sépare, conclut : « On peut dire de Uhland que l'influence du romantisme est partout chez lui impossible à méconnaître; sans le romantisme sa poésie aurait

eines Gesehenen oder Gehörten, in sich nachzuschaffen. Oft liegt das wahre Gedicht gänzlich ausserhalb des Wortes und man muss es gleichsam erst machen, wenn man die anregenden Worte vernommen hat. Bei der Einfachheit der Uhlandschen Muse verpuffen seine Verse selten, besonders niemals in der Ballade deren lyrische Auffassung, deren einfache Frage- und Antwortsform die Hörer zwingt das eigentliche Gedicht erst selbst zu machen, so dass man einen Augenblick das Buch zuschlägt und nicht geniesst, sondern ergänzt und thätig ist » [p. 62-63].

1. *Gesch. d. altdeutschen. Poesie, Einleitung.* — 2. *Uhlands Leben*, v. seiner Wittve, 1874; p. 80-81. — 3. *Geschichte der altdeutschen Poesie, Einleitung.* — 4. Holland, p. 82 : cf. *Gedichte*, Vorwort, v. 39-40 : « ... wer stillem Deuten | Nachzugehen sich bemüht | Ahnt.... | .... als Einheit im Zerstreuten | unsres Dichters ganz Gemüth. »

été autre, mais là où le point de vue romantique était exclusif et borné. Uhland s'en est affranchi et sa poésie, quoique nourrie principalement de romantisme, s'est développée comme une noble plante d'une variété originale[1] ». Uhland, dit ailleurs Hermann Fischer, a arraché le romantisme à ses excentricités et lui a donné une forme tranquille, impartiale, susceptible de satisfaire tout le monde et classique à sa façon.

C'est de ce « classique parmi les romantiques » que procède Hebbel. Il est inutile d'insister sur ce qui, dans le caractère de Uhland, faisait de lui un piètre romantique. S'il n'a jamais soutenu comme les romantiques le droit souverain et illimité de l'individu génial, s'il a professé au contraire que le génie se manifeste essentiellement dans la maîtrise de soi, son individualité peu puissante, peu variée, peu fougueuse et de bonne heure arrêtée dans son évolution, lui rendait la modération et la correction faciles. Ce n'était pas un penseur : l'énigme de l'univers ne le préoccupait guère, ni un amoureux très ardent. C'était en tout un bourgeois, calme, sensé, honnête, un peu prosaïque, un caractère ferme et pondéré, un travailleur patient et infatigable. Sur bien des points il ne ressemblait guère à Hebbel qui lui était fort supérieur par la personnalité et par la pensée. On remarque cependant entre eux des traits communs qui devaient leur rendre les romantiques antipathiques. Il n'y a rien d'extravagant dans Hebbel et, surtout lorsqu'il écrit, sa raison n'abdique jamais. L'imagination n'est supportable qu'en compagnie de la raison, note-t-il dans son Journal[2]. Ses premières poésies lui avaient longtemps paru détestables parce qu'elles ne renfermaient pas d'absurdités ; il en concluait que l'imagination lui faisait défaut ; plus tard il reconnut que leur seul mérite consistait précisément en ce qu'elles avaient été écrites par un esprit sensé[3].

Cependant lorsque Hebbel rendit visite à Uhland il fut fortement déçu ; ce grand homme ne paraissait pas dans la vie commune posséder plus d'originalité qu'un savetier. Comme poète il n'avait que peu produit [« un printemps sans été »] et dans un domaine très restreint. Ce n'était pas là une de ces individualités « normales », comme dit Hebbel, qui résument l'humanité et d'où l'on peut tirer une esthétique tout entière. « Un prophète baptise l'autre[4] », mais Uhland n'avait rien d'un messager inspiré de la divinité. Uhland avait répondu une fois à Tieck qui lui demandait quels avaient été ses maîtres : « Les poètes du moyen âge et Gœthe ». Jusqu'à son séjour à Heidelberg, Hebbel avait peu connu Gœthe. Tout au début il avait cru découvrir entre lui et Schiller le même rapport qu'entre Mahomet et le Christ. Schiller était maintenant depuis longtemps éclipsé, mais l'étoile de Uhland elle-même commença à pâlir lorsque Hebbel s'aperçut qu'il ne lui apportait qu'une vérité incomplète et

1. Hermann Fischer : *Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens*, 1. Reihe : p. 40-78. *Klassizismus und Romantismus in Schwaben zu Anfang unseres Jahrhunderts*, en particulier p. 73-74. Du même : article *Uhland* dans l'*Allg. dtsche Biogr. phie*.

2. Tag. I, 1102. — 3. Tag. I, 196. — 4. Tag. I, 136.

obscurcie. Deux ou trois ans encore et vers la fin du séjour de Hebbel à Munich, Uhland n'était plus que Mahomet et Gœthe était le Christ.

VIII

Nous avons vu qu'à Wesselburen Hebbel ne connaissait guère de Gœthe que le *Werther*; en 1835, étant déjà à Hambourg, il avouait n'avoir pas encore lu la seconde partie du *Faust* [1]. Mais à Heidelberg, pendant l'été de 1836, les œuvres de Gœthe furent presque son unique lecture [2] et il pouvait se vanter d'avoir déjà gagné au culte du grand homme un disciple de plus : son ami Rousseau [3]. Passant par Strasbourg en allant de Heidelberg à Munich, il ressentit une émotion comme on n'en éprouve pas de semblable lorsque, au sommet du Münster, il vit la pierre où Gœthe avait gravé son nom et lorsque l'ombre de Gretchen lui apparut dans la cathédrale. « Ce fut une journée magnifique et inoubliable »; l'esprit de Gœthe était descendu en lui [4]. A Munich, il fut trop longtemps la proie de l'hypocondrie qui inspira à Gœthe son *Faust* [5]. De nombreuses citations dans son Journal nous prouvent qu'il a les œuvres de Gœthe presque constamment sous la main. Gœthe est devenu son oracle : avant d'oser s'inscrire en faux contre une seule de ses paroles, Hebbel examine auparavant la solidité des fondements mêmes de sa propre existence intellectuelle; comme tous les Allemands, il doit à Gœthe le trésor entier de ses idées [6].

Dans la nouvelle, dans la poésie, dans le drame, Hebbel aboutit à Gœthe, à ses œuvres ou à ses préceptes. Il nous reste à voir maintenant comment Gœthe influe sur son esthétique générale, sur sa conception d'ensemble de la poésie. Etant donnée l'immensité de l'œuvre de Gœthe, il serait difficile de signaler toutes les ressemblances. Je crois qu'on n'en oubliera guère d'importantes si on les classe sous deux rubriques principales : l'idéal de la personnalité poétique et la théorie de la forme artistique.

Dans Gœthe comme dans Shakespeare, dit Hebbel, la nature a trouvé un organe; en eux nous sentons son voisinage immédiat; elle se révèle sans être entravée par les étroites limites d'une individualité [7]. En eux le poète absorbe l'homme; l'homme et le poète se confondent avec l'univers. Ou inversement, si l'on veut, dans Gœthe la nature s'éveille à la vie individuelle; elle s'affranchit de la torpeur de l'inconscience [8]. A Heidelberg, Hebbel, selon son propre témoignage, a découvert la nature; elle lui a dévoilé ses jouissances

1. W. IX, 21. — 2. Tag. I, 552. — 3. Bw. I, 88. — 4. Tag. I, 571; cf. *der Becher*, W. VII, 144. — 5. Bw. I, 191. — 6. Bw. I, 226. Cependant Hebbel reconnaît que le génie de Gœthe n'a pas échappé aux atteintes de la vieillesse et que, dans ses dernières années, il a porté plus d'un jugement contestable; Hebbel lui reproche surtout d'avoir été injuste vis-à-vis de Kleist et de Uhland. [Tag. I, 1225; 1324; 1354; Bw. I, 225; 361.] — 7. Tag. I, 1115. 8. Bw. I, 140, et note : Wie lebt das Wasser in Gothes *Fischer*.

et ses mystères [1]. Le paysage y a contribué, mais aussi la lecture de Gœthe, qui lui a appris à détourner ses regards des profondeurs de son moi vers le monde extérieur. Il lit Gœthe dans le cadre le plus approprié : à Heidelberg, sur la terrasse du château, embrassant d'un coup d'œil le Neckar, la plaine et les montagnes à l'horizon [2]; à Munich, assis dans le Hofgarten, sur les marches du petit temple de Neptune; le printemps anime la nature entière d'une vie nouvelle que l'homme sent aussi circuler en lui; la foule d'un jour de fête s'agite, joyeuse et parée et l'esprit de Gœthe, dont Hebbel lit le *Wilhelm Meister*, semble se communiquer aux hommes et à la nature pour les diriger et établir entre eux l'harmonie [3]. L'idéal antique renaît que Gœthe évoquait à propos de Winckelmann dans des pages que Hebbel recopie; l'homme est de nouveau le faîte de la nature [4].

Lorsque Hebbel essaie de définir le Poète, c'est-à-dire l'homme de génie qui résume l'univers en lui et dans son œuvre, il cite chaque fois Gœthe; c'est une encyclopédie des connaissances humaines; entre les hommes de génie il est le plus génial, entre les poètes le plus poétique parce qu'il est le dernier en date et la quintessence de ceux qui l'ont précédé [5]. Chaque peuple trouve un élu divin pour incarner sous les apparences de l'individualité nationale l'humanité; les Allemands ont Gœthe [6]. Son *Faust* embrasse toute la philosophie, toute l'activité de l'esprit humain; pour que le *Faust* fût achevé, il faudrait que la philosophie fût achevée, que l'esprit humain eût cessé de vivre. Le *Faust* ne peut pas être écrit une seconde fois; c'est le sujet le plus important traité par l'esprit le plus puissant; il est incompréhensible, insondable comme la nature; il embrasse tous les mystères de l'univers, mais il ne peut les exprimer que comme l'univers les exprime, non par des paroles, mais par la perfection de l'œuvre d'art [7].

Gœthe est la nature dans ses lois éternelles, c'est le jugement que Hebbel lisait partout. Dans Solger, pour lequel dans les *Wahlverwandtschaften* la nature remplace désormais le destin antique et rentre en communication avec l'homme [8]. Dans Friedrich Schlegel, pour lequel la « tendance progressive » et « l'universalité » de Gœthe reflètent le cours même de l'univers; dans son évolution Gœthe a passé par toutes les phases de l'esprit humain et il a atteint dans l'art une hauteur où la poésie antique et la poésie moderne se confondent pour tendre ensemble vers un avenir sans fin [9]. Schiller enfin, dans sa correspondance, ne se lasse pas de célébrer chez son ami des qualités si différentes des siennes. Le regard tranquille de Gœthe observe sans défaillance la nature; elle est pour lui un guide toujours sûr et toujours bienveillant qui l'empêche d'aller s'égarer dans les brouillards de l'abstraction. Dans la nature Gœthe cherche partout la nécessité et l'unité. Par le tout il explique l'individu; au

1. Tag. I, 552. — 2. Tag. I, 152. — 3. Tag. I, 1185. — 4. Tag. I, 560. — 5. Bw. I, 212; 141. — 6. Tag. I, 217. — 7. Tag. I, 89; 218; 1793. — 8. Solger, *Nachgel Schr ften*, I, 179-180. — 9. *Fr. Schlegels Jugendschriften*, hrsg. v. Minor, II, 376; 381-382. Cf *Ueber das Studium der griechischen Poesie* (*Jugendschriften*, I, 114-116).

cours de ses études scientifiques il est remonté de toutes les formes de l'inanimé et de l'animé jusqu'à l'homme et il a vu à l'œuvre l'activité de la nature sur laquelle s'est modelée l'activité de son esprit [1]. Né dans un pays du Nord, il s'est refait une âme grecque. Il a amassé ainsi un trésor immense d'idées et de connaissances qu'il administre avec sagesse. L'intuition est sa faculté principale; il saisit immédiatement les rapports entre les objets et découvre le général dans le particulier, sans avoir besoin de réduire les êtres de la réalité sensible à des schèmes, en leur laissant toute la fraîcheur de la vie [2]. Il se meut dans un monde serein, harmonieux, humainement vrai tandis que Schiller erre dans les régions mornes, désolées et infécondes du raisonnement. Il doit se contenter de l'analyse et du concept, tandis que Gœthe reste inébranlablement fidèle à la synthèse de la vie qui est la nature; ainsi Gœthe est le véritable poète et le poète est l'homme véritable dont le plus grand philosophe reste la caricature [3].

Gœthe part toujours du cas particulier pour aboutir à la loi, d'un point indivisible d'où il se répand ensuite dans l'univers [4]. Il produit sans effort; les idées et les faits s'organisent spontanément dans son esprit en une œuvre d'art. Les résultats d'une vie ordonnée, d'une étude patiente et d'une culture universelle sont la clarté et l'assurance de l'écrivain. Il n'a qu'à secouer l'arbre pour que tombent les fruits mûrs [5]. La réflexion et la production restent chez lui toujours séparées; il travaille dans l'obscurité, en lui seulement est la lumière, qui se répand ensuite sur le monde extérieur lorsqu'il a terminé son œuvre [6]. Lorsqu'on considère la masse énorme d'idées qu'il porte dans son esprit, il semblerait qu'il dût produire incessamment; ainsi en useraient du moins ceux qui font violence à leur nature en travaillant d'après une idée qu'ils ont choisie arbitrairement entre les autres; mais Gœthe attend que ses idées se soient identifiées avec son individualité, que rien ne se distingue plus dans ce tout harmonieux et que son être aspire spontanément par la surabondance de sa force à s'exprimer [7]. La spéculation ne l'a jamais troublé quoiqu'il ne l'ignore pas; mais des théories des philosophes il prend celles qui conviennent à sa nature et ne s'inquiète pas des autres; il ne recherche pas la rigueur d'un système logique, car il sent en lui la souplesse infiniment résistante d'un organisme, et un homme qui embrasse la réalité et que la réalité embrasse avec un tel amour n'a rien à craindre des spectres métaphysiques. Autour de lui tout est beau et pur. Il habite pour ainsi dire dans la demeure même de la poésie où il a pour servantes des déesses [8].

1. Schiller à Gœthe, 23 août 1794. — 2. *Ibid.*, 31 août 1794. — 3. *Ibid.*, 7 janvier 1795. — 4. Schiller à Gœthe, 18 juin 1797. — 5. Schiller à Meyer, 21 juillet 1797. — 6. Schiller à Gœthe, 2 janvier 1798. — 7. *Ibid.*, 5 mars 1799. 8. Schiller à Gœthe, 20 février 1802; 19 mars 1799. Cf. Solger, *Nachgel. Schriften*, I, 122-123 : « Woher rührt die grosse Behaglichkeit und Gemüthlichkeit die wir beim Genuss von Gothes Werken geniessen oder fast nicht geniessen sondern die dabei unser Element und unser Wesen wird? Mit einem Worte :

L'œuvre la plus caractéristique de Gœthe est peut-être le *Wilhelm Meister*, que Hebbel a lu et relu. C'est une de ces « productions incalculables » dont Gœthe avouait lui-même avoir par la suite perdu la clef, tellement elle renferme d'éléments et tant ils y sont adroitement combinés. Elle n'est ni plus ni moins incalculable qu'une œuvre de la nature dans l'organisme de laquelle entre et se résume l'univers [1]. Calme, profond, clair et incompréhensible comme la nature, disait Schiller de ce roman, un système planétaire où tout se conditionne harmonieusement et auquel ne manque même pas la relation avec les systèmes planétaires voisins, de sorte que la perspective recule à l'infini [2]. Purement une œuvre d'art, sans aucun mélange de spéculation; la philosophie est redevenue réalité; la nature saine et belle, disait l'auteur, ne connaît ni la morale, ni le droit naturel, ni la politique des théoriciens [3]. Le philosophe Schiller ressentait quelque malaise à entendre prêcher cet Évangile. Mais Friedrich Schlegel se réjouissait de voir le monde entier revêtir une forme esthétique; ce roman enseignait l'art suprême, l'art de tous les arts, l'art de vivre; la poésie devenait pratique; l'existence humaine se transformait en une œuvre d'art; dans le cerveau de l'homme développé par une culture sans terme l'univers se condensait, et la conduite de l'homme se conformait aux lois supérieures de la nature [4]. L'individu rentrait dans le tout pour l'absorber et l'élever à sa plus haute puissance. La société qui dirige l'éducation de Wilhelm rend consciente l'œuvre inconsciente de la nature. Wilhelm est l'incarnation de l'humanité; l'évolution idéale du genre humain se reflète dans une destinée individuelle : d'un idéal vague et chimérique il passe à une vie active et réglée sans cependant perdre de vue l'idéal qui n'acquiert une valeur positive qu'en se réalisant [5].

La nature, dit Gœthe en un endroit de *Wahrheit und Dichtung*, peut faire de moi ce qu'elle voudra; elle ne haïra pas celui qui est son œuvre; je ne parle jamais d'elle, mais tout ce que j'ai dit de vrai ou de faux, c'est elle qui l'a dit; de tout elle porte la faute, de tout elle a le mérite; si j'ai été coupable, je ne pouvais pas l'être véritablement. Je ne demande pas, dit-il à Eckermann, si Dieu possède l'intelligence et la raison, mais je le sens : il est l'intelligence, il est la raison même; toutes les créatures en sont pénétrées et l'homme en a reçu suffisamment pour connaître des fragments de

in der Vollkommenheit. Der höchst gebildete Künstler ist auf Erden selig und das Anschauen eines Seligen theilt etwas von seiner Seligkeit mit. Es hat indessen freilich bei ihm auch noch mit einen anderen Grund, nämlich dass er so recht auf Natur und Gemüthlichkeit beruht. Kann man einen Neuern Polyklet nennen, so ist es dieser. So vollkommen mit sich übereinstimmend, so herrlich das schöne ruhige Maass haltend, so ruhig froh in seiner Insichbeschlossenheit ist noch keiner erfunden worden, u. s. w. »

1. *Entr. avec Eckermann*, 18 janvier et 25 décembre 1825 (Biedermann, V, 134-135, 256-357); Gœthe à Schiller, 29 juin 1796; 9 juillet 1796. — 2. Schiller à Gœthe, 2 juillet 1796. — 3. *Ibid.*, 9 juillet 1796. — 4. *Fr. Schlegels Jugendschriften*, II, 165-182. — 5. Schiller à Gœthe, 5 et 8 juillet, 28 novembre 1796.

l'Etre suprême [1]. L'homme et en particulier le poète doit apprendre sans cesse pour perfectionner son intelligence et sa raison. Gœthe déplore l'ignorance de ses compatriotes et contemporains. Le pire défaut de l'époque actuelle, dit-il, est la subjectivité; chacun prétend tirer l'univers de soi-même sans remarquer combien notre personnalité est primitivement pauvre et vite épuisée. Un art robuste, durable, inépuisable ne peut exister que par l'étude de l'univers et son assimilation; les anciens n'ont pas fait autre chose [2]. Le poète n'a pas de patrie; la plus belle forme du patriotisme, la seule véritable, c'est d'élever l'esprit de son peuple au-dessus des préjugés nationaux et de le faire participer à l'esprit de l'humanité; la politique est la mort de la poésie. Les Français sont gens avisés qui cherchent sans relâche à étendre leurs connaissances [3]; les Allemands sont des fous qui prétendent laisser la plante humaine se développer en eux toute seule; elle a besoin d'air, d'eau, d'engrais et des soins du jardinier. Sinon notre individualité n'acquiert jamais ni la richesse ni l'harmonie, et sans ces deux qualités il n'y a pas d'art [4]. Le vrai poète est Shakespeare : en le lisant on croit voir ouvert devant soi le livre du destin que feuillette le vent d'orage de la vie. Le poète, Shakespeare, est le confident de l'esprit de l'univers; l'invisible, l'imperceptible, l'innommé, l'incommensurable prend forme, nom et mesure dans son œuvre. Au poète comme à l'esprit de l'univers, rien n'est caché, mais le rôle du second est de conserver le secret des causes avant et souvent même après que les effets en sont apparus, tandis que la mission du poète est de nous divulguer ce secret. Il faut que le mystère se révèle, dussent les pierres elles-mêmes recevoir le don de la parole [5].

L'artiste produit comme la nature, nécessairement et inconsciemment. Faire des vers est un phénomène intérieur et nécessaire qui ne dépend d'aucune circonstance extérieure, écrit Gœthe à Zelter; dans sa jeunesse, la nuit, lorsqu'il était couché et ne pouvait dormir, la poésie le forçait parfois à se lever et à courir à sa table pour écrire avec le crayon et sur le papier qui lui tombaient sous la main les vers que son cerveau ne pouvait contenir plus longtemps [6]. Mais dans sa vieillesse il se plaignait encore : si on n'était pas condamné par sa nature à satisfaire son talent, on devrait se reprocher sa folie, car pourquoi dans le cours d'une longue vie s'imposer des peines et des fatigues toujours nouvelles pour mettre au jour quelque ouvrage [7]? Mais il ne faut pas raisonner sur sa poésie lorsqu'on est poète; on deviendrait fou, outre qu'on ne produirait rien. Les vrais poètes sont comme les femmes qui mettent au monde de beaux enfants sans savoir comment elles les ont faits [8].

1. *Entr. avec Eckermann*, 23 février 1831 [Biedermann, VIII, 35]; cf. Gœthe à Zelter, 31 mars 1831. — 2. *Entr. avec Eckermann*, 29 janvier 1826 [Biedermann, V, 267]. — 3. *Entr. avec Eckermann*, 17 février 1832, 4 janvier 1827 [Biedermann, VI, 31]. — 4. Gœthe à Zelter, 23 février 1832. — 5. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Buch III, Kap. VIII u. XI; *Shakespeare und kein Ende* [*Gœthes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLI, Abt. I, 53-57]. — 6. Gœthe à Zelter, 3 mai 1813; *aus meinen Leben*, Teil IV, Buch XVI. — 7. Gœthe à Zelter, 22 avril 1828. — 8. *Entr. avec Eckermann*, 6 avril 1829; 24 février 1825 [Biedermann, VII, 57; V, 147].

Rien n'était plus étranger à Gœthe que l'habitude de Schiller de réfléchir et de discuter sur la tragédie à laquelle il travaillait ; Gœthe laissait l'instinct agir en lui et par une prudente pudeur évitait de parler de l'élaboration mystérieuse qui se faisait dans son sein [1] : « Je crois que tout ce que le génie produit, écrivait-il à Schiller, naît inconsciemment, en tant que c'est la production du génie. Un homme de génie peut aussi agir raisonnablement de propos délibéré, mais c'est un domaine distinct. Aucune œuvre du génie ne peut être corrigée par la réflexion [2] ».

De la nature l'œuvre d'art participe encore en ce sens qu'elle se suffit à elle-même. Le monde et, je puis le dire, moi aussi, écrit-il à Zelter, nous devons au vieux Kant une grande reconnaissance pour avoir mis l'art sur le même rang que la nature et avoir accordé à tous deux le même droit : agir sans but d'après de grands principes. Spinoza m'avait déjà inspiré la haine des causes finales ; la nature et l'art sont trop grands pour poursuivre des buts. La seule règle est que l'œuvre d'art soit parfaite en elle-même et par elle-même ; mais le vulgaire pense toujours à l'effet qu'elle produira sur le public, effet dont le véritable artiste se soucie autant que la nature lorsqu'elle crée un lion ou un colibri. C'est là la vraie *Katharsis* dont parle Aristote. La foule contemple avec un esprit impur un tableau représentant une femme nue dans une pose voluptueuse. Peu importe au peintre : il a travaillé avec joie et amour à son œuvre, il ne sait pas trop lui-même comment il l'a produite, mais il a la conscience d'avoir produit quelque chose de bien ; cela lui suffit et suffit à son œuvre [3]. D'ailleurs l'art laissera toujours une impression salutaire, comme la nature et pour les mêmes causes.

La vraie poésie est un Évangile laïque qui engendre en nous la sérénité et la joie ; elle nous délivre des soucis de la terre en nous enlevant dans les airs comme un ballon et en nous faisant contempler la confusion et la misère de ce monde à vol d'oiseau. Nous sentons que nous ne sommes pas exilés ici-bas et que nous nous rapprochons d'une patrie vers laquelle aspire ce qu'il y a de meilleur en nous. Ainsi parle Gœthe dans *Wahrheit und Dichtung* et dans *Wilhelm Meister*, et Schiller, après avoir lu ce roman, éprouvait en effet un sentiment de doux et interne bien-être, de santé physique et morale, de clarté, d'apaisement et de sérénité ; c'est le sentiment que provoque en nous le spectacle de la nature [4]. Dans sa vieillesse Gœthe se plaignait que les jeunes poètes, trop préoccupés de leur moi et rendus inquiets par leur manque de maturité, considérassent le monde comme un hôpital d'où il faut sortir le plus tôt possible. Et pourtant, disait Gœthe, la poésie n'est là que pour réconcilier l'homme avec cette terre et lui donner le courage de vivre. Dans le même sens Gœthe définissait le classique : la joie, la force et la santé ; le romantique : la douleur, la faiblesse et la

1. *Entr. avec Eckermann*, 14 novembre 1823 (Biedermann, IV, 319).
2. Gœthe à Schiller, 6 avril 1801. — 3. Gœthe à Zelter, 29 janvier 1830 ; 29 mars 1827 ; 8 juillet 1831. — 4. Schiller à Gœthe, 7 janvier 1795.

maladie [1]. Entre la religion et l'art Gœthe n'entendait établir aucun autre lien qu'entre l'art et n'importe quel domaine de l'esprit humain en tant que la religion est révélée et positive. Si par religion on désigne simplement le désir de comprendre l'Être ou la loi qui est la base et la règle de l'univers, l'art est la véritable religion [2]. Les chefs-d'œuvre de l'art antique sont en même temps les chefs-d'œuvre de la nature, produits selon ses lois par les hommes ; là est la nécessité, là est Dieu. Chaque artiste véritable est un prêtre qui conserve un dépôt sacré et doit le transmettre pieusement à la postérité [3].

Telle est dans ses grands traits la théorie de Gœthe sur le poète, génie universel. Hebbel l'a faite sienne ; il suffit de se reporter à ce que nous avons dit de son esthétique générale pour s'en convaincre. Gœthe nous éclaire même sur la pensée de Hebbel parce qu'il va plus loin que son élève dans ses développements, parce qu'il voit plus clair, parce que ses aperçus sont plus systématiques. Mais l'inspiration est identique. L'idée fondamentale dont Hebbel est redevable à Gœthe, c'est que le monde peut et doit être envisagé d'un point de vue esthétique, que l'homme digne véritablement de ce nom est le poète et que la vie et la poésie doivent se confondre. C'est la solution d'un problème qui tourmentait Hebbel depuis dix ans, depuis que l'instinct poétique s'était éveillé en lui à Wesselburen. Il avait conscience de ne pouvoir exister que par et pour l'art. Mais il fallait démontrer d'abord la possibilité théorique d'une semblable existence. Un homme qui prétend être homme dans le plus haut sens du mot, et que tourmente le désir de connaître l'univers et son énigme, a-t-il le droit de se consacrer exclusivement à l'art ? Hebbel est maintenant tranquille sur cette question ; le culte de l'art est non seulement une solution possible, mais la meilleure, mais la seule.

Reste à démontrer la possibilité pratique d'une semblable existence. L'art résout l'énigme de l'univers, mais comment ? par quel moyen ? De quelle façon l'homme qui n'existe que par et pour l'art, la réalité du but qu'il poursuit étant établie, atteindra-t-il ce but ? comment l'artiste produit-il son œuvre ? Ici Gœthe intervient pour la seconde fois et d'une façon plus décisive encore. La vie et la poésie doivent se confondre, l'art apporte la clef de l'univers ; c'est là une idée que Hebbel trouvait non seulement dans Gœthe, mais dans Schelling, dans Solger, dans Uhland et dans les romantiques. Elle n'était pas originale, elle était seulement chez Gœthe plus profonde et plus féconde parce que Gœthe avait démontré sa justesse non seulement par le raisonnement, mais par les faits. Gœthe était un artiste, tandis que Schelling et Solger n'étaient que des philosophes, tandis que chez les romantiques, selon Hebbel, l'esprit critique avait été de beaucoup supérieur à la force créatrice et

1. *Entr. avec Eckermann*, 24 juillet 1827 ; 2 avril 1829 ; cf. Solger, *Nachgel. Schriften*, I, 125 ; II, 498-501. — 2. *Entr. avec Eckermann*, 2 mai 1824. — 3. *Italienische Reise*, 6 septembre 1787 ; Gœthe à Zelter, 18 mars 1811.

tandis que Uhland, Hebbel s'en rendait de plus en plus compte, bien qu'il eût été un artiste, s'était borné à un district exigu du royaume de la poésie. Gœthe démontrait la possibilité de l'œuvre d'art en la produisant, comme le philosophe la possibilité du mouvement en marchant. Pour être vraiment son disciple, il suffisait de lire et d'étudier ses œuvres, puis de rivaliser avec lui. Mais Hebbel n'en était pas encore là, sauf peut-être dans la poésie lyrique. Ses œuvres jusqu'ici consistaient essentiellement dans des discussions sur l'esthétique dans ses lettres et dans son Journal. C'est pourquoi nous ne pouvons que comparer sa théorie à la théorie de Gœthe telle que ce dernier l'éparpille en maximes et préceptes dans son œuvre. Quelles sont les règles du lyrisme, de la nouvelle, du drame, selon Hebbel et selon Gœthe, c'est ce que nous avons déjà vu : quelles sont les règles de l'œuvre d'art en général, c'est ce qu'il nous reste à voir. Tout se résume ici dans le problème de la forme.

IX

Dans un passage déjà cité de sa correspondance avec Schiller, Gœthe déclarait que le génie ne pouvait rien produire qu'inconsciemment, mais il ajoute aussitôt que par la réflexion le génie peut faire peu à peu de tels progrès qu'il produise des chefs-d'œuvre [1]. Il ne faut donc pas croire que Gœthe enseigne dans l'art la maxime commode du laisser faire appliqué à l'individualité : une règle est nécessaire et c'est l'intelligence qui la donne. Lorsque Schiller commence à travailler au *Wallenstein*, le sujet sort pour lui des profondeurs de l'inconscient ; il a plutôt un sentiment de l'ensemble qu'une idée ; son humeur est influencée d'une certaine façon comme par un morceau de musique [2]. Mais plus tard il a extériorisé, objectivé son sujet, sans se détacher pourtant de lui, il travaille à la fois avec froideur et avec enthousiasme ; il connaît les moyens dont il dispose, il sait ce qu'il doit faire et ce qu'il veut faire. « Vous serez vraisemblablement satisfait de l'esprit dans lequel je travaille », écrit-il à Gœthe [3].

De même pour Gœthe, comme nous l'avons vu, l'unique source de l'art est dans la nature. Mais en un passage de l'*Italienische Reise*, Gœthe appelle l'art une seconde nature, ce qui prouve déjà que tous deux ne sont pas identiques [4]. L'homme, dit-il dans un endroit du *Winckelmann*, que recopie Hebbel, l'homme placé au sommet de la nature se considère comme une nouvelle nature, indépendante de l'autre, qui doit produire un nouveau sommet ; il y arrive en créant l'œuvre d'art [5]. Gœthe prouve à Eckermann qu'une gravure de Rubens qui paraît une copie exacte de la

1. Gœthe à Schiller, 6 avril 1801. — 2. Schiller à Gœthe, 18 mars 1796. — 3. Schiller à Gœthe, 28 novembre 1796. — 4. *Italienische Reise*, 11 août 1787. — 5. Tag. I, 560.

nature est sortie pourtant tout entière de l'imagination de l'artiste; un paysage aussi beau n'a jamais existé dans la nature[1]. En examinant de près cette gravure on s'aperçoit même que Rubens a usé d'un effet de lumière matériellement impossible. Par là, il prouve que l'art est au-dessus de la nature, sinon contre la nature, et n'obéit qu'à ses propres lois. L'artiste est à la fois l'esclave et le maître de la nature; il est son esclave en ce sens qu'il doit se servir de moyens terrestres, empruntés à la nature, pour être compris; il est son maître en ce sens qu'il subordonne ces moyens à ses hautes intentions. Il veut offrir au spectateur un tout, un ensemble qu'il ne trouve pas dans la nature, mais qui est le fruit de son esprit[2]. L'art, dit Gœthe dans le même sens, est le plus digne interprète de la nature; c'est le médiateur entre l'homme et l'indicible[3]. Mais l'œuvre d'art ne doit pas ressembler à une œuvre de la nature. Zeuxis n'est pas un grand peintre pour avoir peint un raisin que les oiseaux vinrent becqueter[4]. Des *Wahlverwandtschaften* il n'y avait pas un détail que l'auteur n'eût vécu, mais aucun n'était reproduit sous la forme où il l'avait vécu. Gœthe intitula ses mémoires : Poésie et Vérité, parce que les événements individuels étaient symboliques de la vie humaine en général : « Un fait de notre vie n'existe pas parce qu'il est vrai, mais parce qu'il signifie quelque chose[5] ».

Quelle est la conclusion de ce qui précède? Cette définition du beau : le beau est une manifestation de lois naturelles secrètes qui, sans le beau, nous seraient éternellement restées cachées[6]. L'art ne prétend pas reproduire l'immensité de la nature; il s'en tient aux apparences, mais de ces apparences il fixe l'essentiel, leur harmonie, leur beauté, leur signification, en un mot leur nécessité[7]. Une œuvre d'art parfaite est une œuvre de l'esprit humain et en ce sens aussi une œuvre de la nature. Mais en réunissant les éléments dispersés dans la nature et en dégageant l'importance de chacun, elle dépasse la nature; elle est au-dessus, non en dehors de la nature[8]. La nature n'existe que par l'Idée : l'Idée est unique et éternelle; tout ce que nous percevons et tout ce dont nous pouvons parler, ce ne sont que des manifestations de l'Idée[9]. Il faut remonter à l'Idée; la multiplicité infinie du sensible nous étouffe; Gœthe ne saurait comment se défendre de l'hydre aux millions de têtes de l'expérience brute s'il ne découvrait, à la réflexion, des phénomènes ou des cas symboliques qui, bien que caractéristiques en eux-mêmes, sont les représentants d'une foule d'autres, éveillent l'idée d'une série et d'un ordre, comportent à la fois une certaine unité et

1. *Entr. avec Eckermann*, 11 avril 1827. — 2. *Entr. avec Eckermann*, 18 avril 1827. Biedermann, VI, 108-110. — 3. *Maximen u. Reflexionen über Kunst* (*Gothes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLVIII, 179). — 4. *Ueber Wahrheit u. Wahrsch. d. Kunstwerke* (*Gothes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLVII, 262). — 5. *Entr. avec Eckermann*, 9 février 1829, 17 février 1830; 30 mars 1831. — 6. *Maximen u. Reflex.* (*Gothes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLVIII, 179). — 7. *Diderots Versuch uber die Malerei*. — 8. *Ueber Wahrheit u. Wahrsch. der Kunstwerke* (*Gothes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLVII, 265). — 9. *Maximen u. Reflexionen Gothes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLVIII, 180).

une certaine totalité. Ils sont pour l'observateur ce qu'un « heureux sujet » est pour le poète, et d'ailleurs susceptibles de fournir immédiatement d'heureux sujets si l'observateur est en même temps un poète[1].

C'est le sens du vers du *Faust* qui se retrouve chez Gœthe sous des formes diverses en une foule d'endroits : tout ce qui est passager n'est qu'un symbole; de là vient le conseil si souvent répété par Gœthe : dans la diversité de la nature l'artiste doit choisir, écarter, classer, coordonner. Il faut corriger la nature, si équivoque que paraisse cette maxime, parce que la nature n'est souvent que l'ombre d'elle-même. Si la beauté est la manifestation de l'Idée, un être de la nature est beau lorsqu'il manifeste complètement la loi particulière qui le régit, c'est-à-dire lorsqu'il atteint le comble du caractéristique ou de l'individuel. Mais cela n'arrive dans la réalité qu'exceptionnellement. Il y a peu de beaux chênes parce que tantôt l'aridité du terrain, tantôt sa trop grande humidité, tantôt la végétation environnante ou quelque cause que l'on voudra, empêchent la pleine croissance de l'arbre[2]. Il faut donc venir au secours de la nature, élaguer, émonder, pour qu'elle atteigne son plus haut point; c'est le rôle de l'art; il transpose l'individuel dans le général[3].

Mais aussitôt vient la contre-partie : l'art n'existe que par la perception et la représentation du particulier[4]. Toutes les poésies dignes de ce nom sont des poésies de circonstance; la plus haute, l'unique opération de l'art et de la nature est de donner une forme à ce qui n'en a pas, et une forme particulière[5]; le général est la mort de la poésie, comme le prouve l'allégorie. On peut se livrer sur cette idée à autant de variations que sur l'idée inverse précédemment exposée. Concluons donc et disons avec Schiller que la vérité est dans l'union des contradictoires : l'artiste doit s'élever au-dessus de la réalité empirique et rester à l'intérieur du monde sensible; là où ce problème est résolu, l'art apparaît[6]. Gœthe approuve la formule, mais la façon dont il voit Schiller l'appliquer ou s'efforcer de l'appliquer, lui suggère cette addition ou cette précision capitale : chercher un cas particulier pour vérifier la règle générale n'est pas du tout, chez le poète, la même chose qu'apercevoir la règle générale dans le cas particulier. Le premier procédé est la définition de l'allégorie : le particulier sert uniquement d'exemple pour le général. Le second procédé constitue la véritable poésie qui exprime quelque chose de particulier sans penser au

1. Gœthe à Schiller, 17 août 1794. — 2. *Entr. avec Eckermann*, 18 avril 1827 [Biedermann, VI, 102-106].

3. Gœthe à Zelter, 27 mars 1830; cf. *ibid.*, 1er septembre 1805, le passage de Plotin traduit par Gœthe : « Wollte aber jemand die Künste verachten weil sie die Natur nachahmen, so lasst sich darauf antworten dass.... die Künste nicht das geradezu nachahmen was man mit Augen sieht, sondern auf jenes Vernünftige zurückkehren aus welchem die Natur bestehet und wornach sie handelt. »

4. *Entr. avec Eckermann*, 29 octobre 1823. — 5. *Entr. avec Eckermann*, 18 septembre 1823; Gœthe à Zelter, 30 octobre 1808 [cité par Hebbel, Tag. I, 201.] — 6. Schiller à Gœthe, 14 septembre 1797.

général ou sans l'indiquer. Mais le lecteur ou l'auditeur qui considère ce particulier comme quelque chose de vivant, perçoit en même temps le général sans en avoir conscience, au moins sur le moment. Un cas particulier devient général et poétique du fait que c'est un poète qui le traite[1].

Cette union du général et du particulier, Gœthe l'appelle en un endroit : composition, plus souvent forme. Dans une maxime il distingue nettement les trois phases par lesquelles passe l'artiste et que nous avons vues indiquées par Hebbel : la perception du particulier, la perception du général, la synthèse. Chacun, dit Gœthe, voit le sujet; le contenu n'est aperçu que par ceux qui s'y intéressent et la forme reste un secret pour la plupart[2]. Dans le *Volkslied*, sous une opposition apparente, l'union est réalisée comme dans toute œuvre d'art : « Le vrai génie poétique, partout où il apparaît, est parfait.... il possède le secret de la forme interne à laquelle tout doit finalement se soumettre. Le fait de considérer sous un point de vue vivant et poétique une réalité déterminée transforme l'individuel en un tout exigu et cependant sans bornes, de sorte que nous croyons dans un petit espace voir l'univers[3]. »

« Dans ces derniers mois, écrit Hebbel le 1er janvier 1837, j'ai acquis une plus profonde connaissance de l'art et une plus grande maîtrise de cet élément incompréhensible que je résumerai sous le nom de style[4]. » On peut croire qu'il doit ce progrès pour une bonne part à Gœthe. Il ne s'agit pas tant, il est vrai, d'une maîtrise véritable [Hebbel se fait ici quelque illusion] que d'aperçus plus justes qu'il développe pendant son séjour à Munich. Nous avons esquissé plus haut sa théorie de la forme, qu'on la relise et on verra que c'est celle de Gœthe[5].

X

Nous avons cherché à déterminer quelles influences se sont exercées dans la formation des opinions de Hebbel sur le monde, la vie

1. *Entr. avec Eckermann*, 18 septembre 1823; 11 juin 1825. — 2. *Max. u. Reflex.*, 182. — 3. *Gœthes Werke*. Weimar, Bd. XL, 356 [*des Knaben Wunderhorn*, compte rendu]. — 4. Tag. I, 552.

5. Il est vraisemblable que Hebbel a lu à cette époque de Gutzkow : *Ueber Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte*, qui avait paru en 1836 [*Gutzkows ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. VIII, 230-314]. Gutzkow constate le regain de popularité de Gœthe depuis quelques années. Il examine son style et sa manière en vers et en prose, l'opposant à Schiller comme le génie au talent; Gœthe est partout l'adorateur et le favori de la nature, amoureux de la réalité et de la beauté sensibles. Il a résumé en lui toutes les tendances de la fin du XVIIIe siècle et, au début du XIXe, dans la confusion des systèmes philosophiques dont chacun détruit les autres, Gœthe nous apporte une conception du monde qu'animent la santé, la liberté, la joie, la nature. Gutzkow conclut : « Göthe ist ein Name auf den man zu allen Zeiten zurückkommen kann; durch nichts bestimmt, kann er jedes bestimmen.... Wenn sich die jüngere Generation an seinen Werken bildet, so konnte sie kein Mittel finden das so sonnig die Nebel des Augenblickes zertheilte, kein Fahrzeug das sie über die wogenden Fluthen widersprechender Begriffe so sicher hinüberführte. »

et l'art jusqu'en 1839 et de quels écrivains il s'est inspiré dans la nouvelle et le lyrisme, puisqu'il ne peut être encore question du drame. Il est bon d'affirmer en terminant qu'il ne faut pas se faire trop d'illusions sur ces recherches et sur leurs résultats, même s'il nous plaît de supposer que nous les avons conduites avec toute la rigueur et la méthode désirables. Gœthe se moque en divers endroits des critiques qui veulent à toutes forces retrouver chez un écrivain les traces de ses prédécesseurs et triomphent lorsqu'ils croient avoir découvert dans ses œuvres un emprunt. Comme si le poète écrivait une compilation et non pas un poème et puisait directement dans les livres et non pas dans la vie, qui n'est livresque que pour les rats de bibliothèque.

Les Allemands ne peuvent dépouiller leur pédanterie[1], disait Gœthe à propos des philologues qui se disputaient pour savoir quelles *Xénies* étaient de lui et quelles de Schiller. Mais les philologues ont continué de se quereller après sa mort et leurs querelles ne portent pas seulement sur les *Xénies* et ces philologues ne sont pas seulement des Allemands. Qu'importe, continuait Gœthe, avec la belle indifférence qu'ont toujours montrée les vrais poètes lorsqu'on leur a reproché leurs pseudo-plagiats, qu'importe de quels éléments est faite une œuvre d'art pourvu qu'elle existe et que ce soit une œuvre d'art. « Rechercher les sources : quel ridicule! on pourrait tout aussi bien demander compte à un homme vigoureux de tous les bœufs, de tous les moutons et de tous les porcs qu'il a mangés et auxquels il doit sa force. Nous apportons en naissant des dispositions particulières, mais nous devons notre développement aux milliers d'influences qu'exerce sur nous un vaste monde dont nous nous approprions ce que nous pouvons et ce qui nous convient. Je dois beaucoup aux Grecs et aux Français, je dois infiniment à Shakespeare, à Sterne et à Goldsmith. Mais il ne suffit pas de les nommer pour indiquer les origines de mon talent. Il faudrait remonter à l'infini et cela ne servirait à rien. L'important c'est qu'on ait une âme qui aime la vérité et l'accueille là où elle la trouve[2]. »

On est plus excusable, il est vrai, de rechercher les sources lorsqu'il s'agit d'un homme comme Hebbel, à l'époque de sa vie que nous considérons maintenant, c'est-à-dire dans le stade de la réflexion, préliminaire de celui de la création. On peut dériver des théories de théories, on en perd du reste d'autant plus le droit qu'elles deviennent plus individuelles. Pendant le séjour à Munich une vaste élaboration s'accomplit dans l'esprit de Hebbel : il absorbe une abondante nourriture intellectuelle et cette nourriture devient sa chair et son sang. Il s'en rend compte lui-même. Le 1er janvier 1837, après avoir énuméré les écrivains qui ont agi sur lui : Gœthe en première ligne, puis Börne et Jean Paul, il ajoute : « Je suis de

1. L'expression est même plus générale : « Die Deutschen können die Philisterei nicht los werden », *Entr. avec Eckermann*, 16 décembre 1828. — 2. *Entr. avec Eckermann*, 16 décembre 1828, cf. 18 janvier 1825.

plus en plus convaincu de la vérité de ce principe qui est la base de mon effort : chez l'homme la lumière ne vient jamais du dehors, mais l'aurore se lève peu à peu en lui. Tel est mon Evangile; les réalités les plus hautes, dans quelque domaine que ce soit, apparaissent d'elles-mêmes ; le prêtre le plus vénérable essaie en vain de provoquer cette apparition. On ne découvre rien par le savoir, mais seulement à l'occasion du savoir[1]. »

Nous avons pu essayer de déterminer, le moins incomplètement possible, de quoi se composait ce savoir qui fut l'occasion de la découverte, mais comment se fit celle-ci, c'est ce que nous ignorons, de même que, connaissant les deux éléments en présence, la fécondation reste pour nous un mystère[2]. Nous arrivons au moment où Hebbel commence réellement de produire; à l'occasion de chacun de ses drames, nous essaierons de montrer d'où lui en est venue l'idée et, en second lieu, problème qui ne s'était guère posé jusqu'ici, comment cette idée a fructifié dans son esprit. Mais il faut nous dire d'avance que nous n'atteindrons jamais le fond des choses, le processus organique, l'ineffable de l'individualité. Nous en apercevons tout au plus les reflets incertains. Si ces reflets étaient toute la réalité, Hebbel ne serait pas un poète; plus ils auront de réalité, moins il en sera un. Lorsqu'on voit un critique classer tous les éléments dont se compose un drame par exemple, on est à la fin involontairement porté à croire qu'il a disséqué ce drame tout entier. Oui, tout, sauf la vie qui anime ce drame. Sur l'individualité même de l'auteur, le critique, s'il est franc ou s'il a la moindre idée de ce que c'est qu'un artiste, conclura par un *Ignorabimus*. Nous le disons ici une fois pour toutes, parce que nous ne pouvons pas répéter la même chose à chaque occasion.

1. Tag. I, 552. — 2. « Die Frage : woher hat's der Dichter? geht auch nur aufs Was; vom Wie erfährt dabei niemand etwas. » *Maximen u. Reflexionen.*

TROISIÈME PARTIE

LES PREMIÈRES PIÈCES

(1839-1843)

CHAPITRE I

SÉJOUR A HAMBOURG (1839-1840)

I

Hebbel était arrivé à Hambourg le 31 mars 1839 très enrhumé et avec des chaussures en si mauvais état que son premier soin fut d'en acheter une nouvelle paire. Elise était venue à sa rencontre jusqu'à Harburg[1] et c'est chez le beau-père d'Elise, Ziese, qu'il habita pendant un mois, en attendant qu'un appartement qu'on avait loué pour lui fût disponible. Il se retrouvait dans le même logis où, quatre ans auparavant, il apprenait sans grand succès les rudiments du latin et cette coïncidence l'engageait à faire un retour sur son passé. Il constatait que depuis son dernier séjour à Hambourg la situation avait beaucoup changé à son avantage. Le petit secrétaire de Wesselburen, qui considérait comme un grand honneur d'être introduit dans un club de collégiens [le *Wissenschaftlicher Verein*], était maintenant traité avec respect par les plus grandes célébrités littéraires de l'Allemagne[2]. Car quatre jours à peine après son arrivée à Hambourg il avait fait chez un pâtissier la connaissance de Gutzkow qu'accompagnait « son aide de camp », Ludwig Wihl. On avait parlé des travaux de Hebbel, de Munich et de Hambourg, de Laube et de Mundt [qu'on avait probablement assez maltraités], d'art et de littérature. Gutzkow s'était montré

1. Tag. I, 1529. — 2. Tag. I, 1550.

entièrement de l'avis de Hebbel sur le lyrisme contemporain et sur le talent surfait de Grün et de Freiligrath; il avait engagé Hebbel à lui rendre visite et à collaborer au *Jahrbuch der Litteratur* qu'il fondait; bref Janinski, qui accompagnait Hebbel et l'avait présenté, assurait n'avoir jamais vu Gutzkow aussi aimable[1]. Le monde s'ouvrait devant Hebbel; il parlait sans embarras aux gens les plus remarquables, il avait pris conscience de sa propre valeur et les autres commençaient eux aussi à comprendre qu'il y avait en lui quelque chose devant lequel ils devaient s'incliner. Wihl l'engageait à écrire une histoire du lyrisme allemand, Gutzkow réclamait sa collaboration pour le *Telegraph* et le *Jahrbuch*. Campe désirait un roman historique qui se passât chez les Dithmarses. « Voilà suffisamment de travail; je n'ai pas le droit de me plaindre plus longtemps, la porte m'est ouverte[2]. »

Johann Julius Wilhelm Campe, qui dirigeait depuis 1823 la librairie Hofmann und Campe, fondée en 1810, devait sa célébrité et sa fortune à la Jeune Allemagne, dont il était l'éditeur attitré. Le décret de la Diète du 10 décembre 1835 qui avait déclaré dangereux pour la sécurité de l'Etat tous les ouvrages qui avaient paru ou paraîtraient chez lui et en avait interdit la vente en Allemagne, avait puissamment contribué à augmenter le chiffre de ses affaires. Il continuait à éditer, sous l'œil bienveillant du Sénat de Hambourg, ce qu'écrivaient Heine et Gutzkow, sauf quand une œuvre eût pu lui attirer l'inimitié des seules gens que craignît le contempteur de la Diète : les adversaires de Reimarus et de Lessing, les successeurs de Gœze, les pasteurs de Hambourg; c'est du moins ce que prétendait Gutzkow. Laube et Gutzkow ont décrit ce libraire, avec lequel ils furent souvent en démêlé, comme un original dans l'esprit duquel les préoccupations commerciales et les principes politiques concluaient un bizarre accord[3]. Hebbel cherchait depuis longtemps à entrer en relations avec lui, mais le puissant libraire, habitué à traiter de haut les auteurs [Gutzkow se plaignait amèrement de dépendre d'un homme dans l'humeur duquel le beau temps et la tempête se succédaient sans cesse], se souciait peu d'un débutant. Après avoir refusé le *Schnock*, il avait, sur le vu d'un certificat favorable de Gutzkow, accepté en avril 1838 d'éditer les poésies que Hebbel lui avait envoyées et il proposait même d'avancer une partie des honoraires[4]. Mais depuis lors des mois s'étaient écoulés sans que Campe donnât signe de vie et Hebbel, qui perdait patience,

1. Tag. I, 1529. Pour l'opinion de Gutzkow en 1839 sur Laube, cf. *Vergangenheit und Gegenwart* in *Jahrbuch der Litteratur* [*Gutzkow's ausg. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XII, 66-71 et 98-100]; sur Mundt, *ibid.* [Bd. XII, 81-86].

2. Tag. I, 1550.

3. Sur Campe, cf. *Gutzkow's ausgew. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 30-31; 162; 199-200; *Laubes ges. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 145-147. Campe est aussi abondamment connu par Heine.

4. Bw. I, 282 et suiv. Pour le *Schnock*, Campe s'était peut-être lié à Gutzkow, qui écrit en un endroit : « .... *Meister Schnock*, schauerlichen Andenkens. » [*Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 131.]

était décidé, en arrivant à Hambourg, à obtenir de Campe une réponse nette et au besoin à se faire rendre le manuscrit [1].

Il trouva le libraire dans d'excellentes dispositions. De leur première entrevue où ils causèrent amicalement sur des riens, Hebbel recueillit quelques phrases caractéristiques : « Comme la carrière de Freiligrath a été rapide! » dit Campe qui parlait d'un poète comme d'un fonctionnaire. Quant à ses opinions religieuses, « il croyait au Saint-Esprit dans la mesure où il en avait besoin pour ses affaires [2] ». Campe se déclara prêt à éditer un roman historique qui mettrait en scène le passé des Dithmarses; il semblait moins pressé d'éditer les poésies auxquelles Hebbel tenait pourtant bien davantage, car il estimait qu'il ne ferait jamais mieux dans le genre lyrique que ce qu'il avait déjà produit et ses poésies pouvaient soutenir la comparaison avec tout ce qui paraissait en ce moment dans ce genre [3]. Pendant le mois d'avril et la première moitié de mai, Hebbel eut beaucoup à faire, à en juger du moins par sa lettre du 25 juillet à Voss [4]. Sa collaboration au *Telegraph* et au *Jahrbuch der Litteratur* et les visites qu'il doit faire à ses nombreuses relations l'occupent tellement qu'il en néglige sa correspondance. Nous voyons en effet qu'il travaillait, d'ailleurs sans grand enthousiasme, aux *Gemälde von München*, qui parurent en mai, juin et juillet dans le *Telegraph*. Ces articles, rapidement écrits [en six semaines] et dont Hebbel était assez peu satisfait, furent goûtés du public [5]. Chez Wihl, Hebbel rencontrait le docteur Hub qui dirigeait à Düsseldorf le *Rheinisches Odeon* et auquel il envoyait quelques poésies [6]. Gutzkow l'avait recommandé comme collaborateur au *Hannoversches Museum* et aux *Hallische Jahrbücher*; il lui remettait quatre ouvrages dont il devait rendre compte dans le *Telegraph* et lui recommandait encore dans l'escalier de s'occuper de ce journal : « une nouvelle période de ma vie, écrit Hebbel le même jour; pour la première fois critique *ex officio* [7] ». Amalia Schoppe lui avait fait un accueil bienveillant et affectueux. Chez elle il faisait la connaissance de Lina Reinhart et de la femme du docteur Assing, la sœur de Varnhagen von Ense, qu'accompagnaient ses deux filles. Gutzkow fréquentait également chez Amalia Schoppe [8]. Hebbel menait une vie active et agréable.

Elle fut interrompue par une grave maladie, une pleurésie, qui le mit à deux doigts de la mort. Le jour de la crise décisive il dicta, en guise de testament, quelques lignes à Uhland qu'il eut à peine la

1. Bw. I, 368-369. — 2. Tag. I, 1539. — 3. Tag. I, 1579.

4. Bw. II, 3 : cette lettre contient, il est vrai, plusieurs inexactitudes manifestes : d'après les premières lignes on croirait que Hebbel a fait le voyage en chaise de poste et non à pied; il utilisait les renseignements que lui avait donnés à Munich le père de Rousseau. Ce qu'il dit un peu plus loin de sa promotion au grade de docteur est faux. Nous avons déjà remarqué que dans ses lettres à Voss Hebbel semble travailler systématiquement à présenter sa position à ses concitoyens de Wesselburen comme beaucoup plus brillante qu'elle ne l'était réellement.

5. W. IX, 402-424; Tag. I, 1551; 1865. — 6. Tag. I, 1572; Bw. II, 2. — 7. Tag. I, 1579. — 8. Tag. I, 1529; 1556.

force de signer [1]. Pendant sa maladie il reçut la lettre de Tieck qu'il avait si longtemps attendue en vain à Munich l'hiver précédent. Tieck s'excusait du retard qu'il avait mis à répondre et faisait l'éloge du *Schnock*. Il ne pouvait, il est vrai, que souhaiter à Hebbel de trouver un éditeur pour cette œuvre, de sorte que pratiquement sa bonne volonté restait vaine; mais Hebbel n'en fut pas moins très flatté de voir Tieck l'assurer de son estime et exprimer le désir d'être tenu au courant de ses travaux; il s'empressa de communiquer des extraits de cette lettre à Voss et aux Rousseau et elle fit probablement le tour de ses connaissances de Hambourg [2].

Mais en dépit de ces encouragements la maladie semble avoir eu une influence déprimante et durable sur l'esprit de Hebbel. En août il a encore la tête lourde et ne se sent pas le goût de tenir son Journal au courant; une réponse négative de Cotta à une nouvelle proposition, la rupture avec un des membres du petit cercle d'Amalia Schoppe, W. Hocker, ont achevé de l'abattre. La vie ne lui apporte plus rien; l'inspiration poétique semble tarie, il est un arbre qui meurt lentement. Il mène une existence animale : il boit, il mange, il fait de longues siestes, il passe ses soirées à la brasserie avec Jahnens ou en des lieux qu'il ne désigne que par des points de suspension. Il lit les livres qu'il emprunte à un cabinet de lecture, il écrit quelques comptes rendus; la nuit il dort d'un lourd sommeil troublé de rêves absurdes. Sans penser beaucoup au suicide, il avait dans la main la sensation de tenir un pistolet et à la tempe la sensation du froid de l'arme. En septembre, après une démarche infructueuse auprès du libraire Aue en faveur du *Schnock*, il sent que chaque insuccès lui coûte un peu de ce qui lui reste d'énergie : « Ma vie est une lente exécution de ma personnalité. Tant pis. A la fin — » Ce que représente ce trait, c'est le suicide [3].

En juillet, d'après une lettre à Voss, il avait conclu avec Campe un contrat en vertu duquel il devait livrer son roman historique sur les Dithmarses à la Noël. Campe avait promis un prix avantageux et avancé même quelque argent [4]. Mais en octobre il refusa une nouvelle avance que Hebbel se trouvait dans l'absolue nécessité de lui demander. Devant ce refus Hebbel était obligé de recourir une fois de plus à « la bonté sans bornes » de son habituelle Providence, Elise : « C'est à elle seule que je dois d'être ce que je suis. C'est de son argent que j'ai vécu à Heidelberg, à Munich et à Hambourg pendant mon premier séjour aussi bien que maintenant. Elle a supporté tous mes caprices et m'a soigné pendant ma maladie avec un dévouement céleste. Je lui dois plus qu'à personne [5]. » Mais les économies d'Elise touchaient à leur fin et comment gagner lui-

1. Tag. I, 1620; Bw. II, 3-4; 12.

2. Bw. II, 6-7; 14; 365-366. La lettre de Tieck dans Bamberg, I, 143-144. Tieck s'exprime ainsi sur le *Schnock* : « Dieser Humor, das gleiche Colorit, die kecke Sprache, und die vielen bizarren und barocken Gestalten Ihres kleinen Romans fesseln mit Wohlgefallen die Aufmerksamkeit; die Erzählung der Begebenheiten spannt und man ergeht sich in vertraulichem Umgang mit den Capricen des Autors » [23 janv. 1839].

3. Tag. I, 1631; 1649. — 4. Bw. II, 5. — 5. Tag. I, 1700.

même de l'argent alors que tous ses efforts pour écrire son roman ne pouvaient triompher de l'apathie de son esprit et que même une petite nouvelle comme *Matteo*, qu'il avait commencée et dont l'idée lui paraissait belle et originale, ne lui procurait pas le plaisir qu'il trouvait généralement dans le travail. La pensée de l'inutilité finale de ses efforts paralysait sa main et glaçait son âme : « O pauvres écrivains qui chaque jour barbouillez six feuilles d'impression parce que chacune rapporte un louis d'or.... un tel abîme nous sépare que nous ne pouvons même pas nous apercevoir mutuellement[1]. » En de longues pages il récapitule tous ses griefs contre Amalia Schoppe depuis le jour où il vint à Hambourg. Une visite d'Alberti, son ancien ami, dans les derniers jours de 1839, et un essai pour renouer cette amitié ne lui apportèrent qu'amertume et dégoût[2].

Cependant, lorsque le 31 décembre il récapitule dans son Journal les résultats de l'année 1839, il constate qu'il peut envisager l'avenir aussi bien que le passé avec plus de tranquillité d'esprit. Il se félicite d'être revenu à Hambourg et d'y avoir noué d'utiles relations littéraires ; il commence à se faire un nom ; il passe en revue ses travaux ; en dernier lieu viennent les deux actes déjà écrits de sa tragédie *Judith*. Cette tragédie est pour lui une source de joie et de courage ; elle est la première manifestation du génie qui dort en lui : « Mon avenir s'étend devant moi comme un nouveau monde que je dois conquérir ». Il passe en revue ses amitiés et ses affections ; en dernier lieu vient Elise, « son bon génie », celle qui a sacrifié son petit avoir pour lui permettre de vivre et d'étudier et qui ne demandait comme récompense qu'une lettre qui ne fût pas trop remplie de récriminations ; pour lui elle a brodé et cousu jour et nuit. « O âme d'une pureté céleste, c'est uniquement dans ton intérêt que je souhaite pour moi un avenir qui m'apporte un peu plus qu'un morceau de pain pour ma propre nourriture ! Je t'ai traitée si souvent avec dureté ; je t'ai fait pleurer si souvent ; si Dieu me le pardonne, je n'ai plus à craindre qu'il me demande compte de mes autres fautes. Tu m'es sacrée, mais ce qui est sacré entraîne aussi souvent à la révolte qu'à l'adoration. Je termine cette année en invoquant ton nom[3]. »

II

Elise était à Hambourg à peu près la seule personne qui ne fût pas pour Hebbel une source d'ennuis et de contrariétés ; il est vrai qu'elle était aussi la seule qui supportât son humeur sans se plaindre. Au mois de novembre Hebbel écrivait à Charlotte Rousseau que, « malgré toutes les marques d'affection et de bonté dont on le comblait, Hambourg ne lui plaisait guère et qu'il n'y resterait

1. Tag. t. 1700 ; 1704. — 2. Tag. t. 1845 ; 1850 ; 1856 ; 1859 ; 1860. — 3. Tag. t. 1865.

probablement pas longtemps[1] ». En fait il y avait à Hambourg beaucoup de personnes dont la fréquentation rendait à Hebbel le séjour de cette ville insupportable, et en tête venait Amalia Schoppe. Le jour où Hebbel avait commencé de manifester quelques velléités d'indépendance avait marqué le premier pas vers la rupture entre lui et Amalia Schoppe; ce jour avait été le premier qu'il avait passé à Hambourg en venant de Wesselburen. De Heidelberg et de Munich il n'avait échangé que de rares lettres avec Amalia Schoppe et il était parti de Munich décidé à n'accepter ni tutelle, ni bienfaits, ni conseils, sans se dissimuler qu'il aurait de la peine à éviter un éclat. Il se passa cependant un an avant la rupture définitive.

Hebbel avait essentiellement deux griefs contre Amalia Schoppe: elle s'obstinait à vouloir le traiter comme un enfant que l'on mène en lisière et elle avait cherché à empêcher sa liaison avec Elise en répandant sur le compte de celle-ci les plus atroces calomnies[2]. En attendant qu'ils en vinssent à s'expliquer sur ces deux points, Hebbel et Amalia Schoppe se querellaient sur une foule de petits incidents de la vie courante à peu près comme un locataire se querelle avec sa concierge. On peut lire le détail de ces démêlés dans le Journal de Hebbel[3]. Tantôt Amalia Schoppe prétend qu'il ne l'a pas saluée dans la rue, ce que conteste Hebbel; tantôt il s'agit de quelques numéros des *Modeblätter* prêtés à Hebbel et que celui-ci renvoie à Amalia Schoppe déchirés, à ce qu'elle affirme, tandis que Hebbel soutient qu'ils étaient simplement couverts de poussière et qu'il y avait peut-être renversé son café dessus; tantôt c'est Amalia Schoppe qui a procuré à Hebbel une place de collaborateur à l'*Abendzeitung* de Theodor Hell, à Dresde, et qui reproche à Hebbel de ne pas manifester une reconnaissance enthousiaste, tandis que Hebbel, qui attendait beaucoup mieux, reproche à Amalia Schoppe d'avoir voulu encore une fois compromettre sa dignité. Les deux partis échangent des billets aigres-doux; un ami commun, Janinski, va de l'un à l'autre; en essayant de tout concilier il envenime lui-même la situation et se rend fortement suspect à Hebbel. Celui-ci dresse au jour le jour procès-verbal des incidents dans tous leurs détails.

Les jours de pluie, lorsque Elise est absente et que Hebbel, confiné dans sa chambre, ne se sent pas d'humeur à travailler, il rassemble les éléments d'un réquisitoire en consignant par écrit, avec une mémoire étonnante des moindres injures, tous les incidents désagréables entre lui et Amalia Schoppe depuis 1835; il n'y avait pas de commérage et de mesquinerie à laquelle il ne fût sensible. Vers la fin de 1839 il y eut une réconciliation passagère[4], mais en mars 1840 la situation s'aggrava. Hebbel n'oubliait pas ce qu'il devait à Amalia Schoppe. Il reconnaissait qu'elle lui « avait ouvert la porte de l'existence » et qu'elle avait au début prodigué les démarches en sa faveur[5]. Mais, comme le remarquait Hebbel, il y a des cas où les bienfaits reçus sont à charge; il maudissait les cir-

1. Bw. II, 18. — 2. Cf. en particulier : Tag. I, 1701. — 3. Tag. I, 1701; 1773; 1794; 1795. — 4. Tag. I, 1865. — 5. Tag. I, 1701.

constances qui l'avaient fait l'obligé de gens auxquels il aurait dû rester éternellement étranger[1]. Après une nouvelle série de tiraillements en mars[2] [Janinski avait raconté à Hebbel que Amalia Schoppe avait dit qu'il aurait mieux fait d'étudier le droit, phrase que Hebbel accompagne de quatre points d'exclamation], il y eut au commencement d'avril une altercation particulièrement violente où l'on remit sur le tapis un certain nombre de vieilles histoires et à la suite de laquelle Hebbel quitta la maison en faisant claquer les portes. Le lendemain il dressait procès-verbal de cette scène et le faisait signer par le témoin Janinski[3]. Plus de six semaines après il consignait encore dans son Journal une collection de commérages qu'il tenait de Janinski[4].

Dans l'intervalle il avait accompli un « terrible travail ». Le 4 mai, Amalia Schoppe lui avait écrit une lettre qui dépassait, dit Hebbel, tout ce que l'on peut rêver en fait d'injures. « Cette lettre aurait pu me tuer »; « c'était une tentative d'assassinat moral[5] ». Nous n'avons malheureusement plus cette horrible lettre, mais Hebbel, après avoir songé un instant à poursuivre Amalia Schoppe devant les tribunaux pour injures, y répondit par un « mémoire » de plus de trente pages; en l'écrivant il lui sembla aiguiser, pour les enfoncer encore une fois dans sa poitrine, les poignards rouillés dont on lui avait autrefois percé le cœur[6]. Dans le mémoire il dresse le bilan des bienfaits et des outrages qu'il a reçus d'Amalia Schoppe; il conclut que, depuis 1836, il ne doit plus rien à son ancienne protectrice, tandis que celle-ci, depuis cette époque, n'a pas cessé d'accumuler ses torts envers lui; Hebbel en déduit qu'il n'est plus tenu à aucune reconnaissance envers elle. Il est un homme libre et ne doit plus rien à personne, sauf à celle qui n'a jamais réclamé le paiement de sa dette d'affection, Elise. En rompant avec Amalia Schoppe, Hebbel rompt avec un passé dont le souvenir lui est depuis longtemps pénible. Maintenant qu'il a pris pleinement conscience de sa valeur, il lui est insupportable de se rappeler qu'il a été le débiteur de gens dont les uns l'ont traité presque comme un mendiant et dont les autres ont prétendu le maintenir à leur niveau et lui tracer sa voie. Il ne veut plus être l'obligé que d'une seule personne dont il reconnaît la supériorité morale : Elise. Un jour viendra où il estimera avoir acquitté même cette dernière dette[7].

Chez Amalia Schoppe, probablement dès 1835, Hebbel avait fait la connaissance de la sœur de Varnhagen von Ense, Rosa Maria, la femme du docteur Assing. Il ne semble pas que Hebbel ait fréquenté, au moins d'une façon suivie, dans cette maison où on n'avait pas voulu l'admettre pendant son premier séjour[8]. Mais Assing l'avait

1. Tag. II, 1962. — 2. Tag. II, 1922; 1932, 1934, 1939. — 3. Tag. II, 1962. — 4. Tag. II, 2028-2029. — 5. Tag. II, 2022; Bw. II, 67. — 6. Tag. II, 2022; Bw. II, 39-72.
7. La remise du mémoire à Amalia Schoppe se fit dans des conditions assez comiques, que Hebbel relate dans un appendice d'une façon aussi sérieuse et aussi circonstanciée que s'il s'agissait d'un acte juridique. (Bw. II, 74-75.)
8. Tag. I, 1898.

soigné avec beaucoup de dévouement pendant sa maladie en juin 1839 et c'était d'ailleurs « un excellent homme » qui avait fait sur Hebbel dès leur première rencontre « l'impression la plus bienfaisante [1] ». Assing était non seulement un ami de Justinus Kerner, de Chamisso et de Gutzkow, mais lui-même un poète qui enrichissait de ses pièces les almanachs des Muses et le *Morgenblatt*. Gutzkow, qui était un hôte assidu des soirées chez Assing, où l'on causait des plus récentes productions littéraires et où chacun se chargeait d'un rôle dans les drames que l'on lisait, nous décrit le maître de la maison, plein d'humour et d'originalité, fervent du passé et interrompant une discussion sur Strauss ou George Sand par une citation d'Homère ou d'Hippocrate. Sa femme, la sœur de Varnhagen, connue dans la littérature sous le nom de Rosa Maria, comme auteur de poésies et de nouvelles, venait avec ses filles chez Amalia Schoppe; on ne sait si le jugement défavorable qu'elle porta un jour, paraît-il, sur Hebbel, est ou non un simple commérage d'Amalia Schoppe, de même que ce qu'elle racontait à Hebbel sur Varnhagen [2]. Rosa Maria mourut en janvier 1840 et son mari consacra à sa mémoire des *Nänien* qu'il envoya à Hebbel. Celui-ci répondait par un exemplaire de sa *Judith* [3]. Assing mourut lui-même en avril 1842 et Hebbel adressa à cette occasion à ses deux filles une lettre émue [4]. Il ressentait du reste personnellement peu de sympathie pour Ludmilla et Ottilie Assing. Il les trouvait trop nourries de littérature, trop maniérées, trop remplies d'affectation; elles cherchaient à être géniales jusque dans leur prononciation. Gutzkow confirme ce jugement. Amalia Schoppe racontait à Hebbel qu'elles s'étaient battues auprès du cadavre de leur mère en se disputant les boucles d'oreilles de celle-ci [5].

Parmi les gens de lettres, ceux avec lesquels Hebbel eut le plus de relations, furent Gutzkow et Ludwig Wihl. Ce dernier, né en 1807 près d'Aix-la-Chapelle de parents pauvres qui réussirent cependant à l'envoyer au gymnase, avait été promu docteur à Munich sur la présentation d'une thèse où il étudiait des inscriptions grecques et phéniciennes. Mais n'ayant pu obtenir une place de *docent* parce que juif, ce philologue s'était fait journaliste. Collaborateur de Gutzkow à Francfort pour le *Phönix*, auteur de *Gedichte* [6] [1836] et d'un *Englischer Novellenkranz* [1839], fruit de ses voyages en France et en Angleterre, il était à Hambourg le bras droit de

1. Tag. I, 1808. — 2. Bw. II, 55; Tag. II, 1962; I, 1543. — 3. Bw. II, 76; 106. — 4. Bw. II, 121.

5. Tag. I, 1808; 1556; Bw. VII, 359. Cf. les réflexions de Hebbel sur les scènes qui se passèrent plus tard dans la maison de Varnhagen lorsque ses nièces se furent retirées auprès de lui et sur la publication de la correspondance de Varnhagen et Humboldt par Ludmilla. Tag. III, 4852; IV, 5808. Bw. VI, 332. Sur la famille Assing, cf. Gutzkow, *Rosa Maria und J. D. Assing*. (*Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. VIII, 209-229 et *ibid.*, Bd. XI, 202-204).

6. Cf. Gutzkow, *Vergangenheit und Gegenwart*, 1839 : « L. Wihl der mit der glücklichsten Gestaltungskraft ein für geschichtliche und idyllische Empfindungen warm schlagendes Herz verbindet.... » (*Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XII, 80.)

Gutzkow dans la rédaction du *Telegraph*. Hebbel avait fait sa connaissance dès les premiers jours qui suivirent son arrivée à Hambourg. Il ne tarda pas à ouvrir son cœur à Hebbel et à lui raconter tout ce qu'il avait souffert. Hebbel lui reconnaissait le droit de le conseiller et de l'encourager et lui accordait son amitié surtout lorsqu'il apprenait que Wihl le défendait contre les calomnies d'Amalia Schoppe[1]. Cela ne l'empêchait pas de juger en toute liberté d'esprit le caractère de Wihl : c'est, dit-il, une âme faible qui se croit forte, un cœur excellent, un esprit cultivé et un homme de bonne volonté, mais de talent médiocre et d'une vanité sans mesures[2]. Lorsque parut en 1840 la *Geschichte der deutschen Nationallitteratur von ihren Anfängen bis auf unsere Tage*, Hebbel ne se gêna pas pour dire à l'auteur le peu de bien qu'il en pensait et Wihl ne lui en sut pas mauvais gré. La *Judith* produisit sur lui une profonde impression. Peu de temps après il se brouilla avec Gutzkow et alla fonder une école à Francfort[3].

III

Lorsque Hebbel fit la connaissance personnelle de Gutzkow peu de jours après son arrivée à Hambourg, il avait une opinion à peu près arrêtée sur Gutzkow et sur la Jeune Allemagne. Il n'avait eu dès le début aucune sympathie ni pour les promoteurs de ce mouvement en tant qu'hommes et caractères, ni pour les théories aussi bien esthétiques que sociales qu'ils représentaient. En ce qui concerne par exemple la position que la Jeune Allemagne réclamait pour la femme dans la société, Hebbel écrivait une fois que partager seulement une heure l'avis de Gutzkow et de Wienbarg sur l'élargissement du mariage, le conduirait infailliblement au suicide[4], et ces mots ne nous surprendront pas lorsque nous verrons quelles sont les opinions de l'auteur de *Judith* sur la femme. D'autre part, aux représentants de la Jeune Allemagne en tant que littérateurs, Hebbel reprochait leur manque de sincérité, leur présomption, leur recherche de l'effet, l'affectation de leur style, la faiblesse de leur sens artistique, leur mépris de ceux qui les avaient précédés et s'étaient acquis une juste gloire, enfin leur charlatanisme et l'acharnement avec lequel ils combattaient, même par les moyens les plus perfides, ceux qui ne voulaient pas s'allier ou se subordonner à leur coterie. A un homme comme Hebbel, pour lequel l'écrivain était le prêtre d'une religion, la Jeune Allemagne, dont les auteurs lui paraissaient rechercher avant tout des avantages personnels et ne

1. Tag. I, 1529; 1652; 1796. — 2. Tag. I, 1865.
3. Tag. II, 1911; Bw. II, 79. Sur l'article que Wihl écrivit en 1837 sur Heine et qui lui valut l'animosité de ce dernier et sur les paroles de Heine à Hebbel qui s'y rapportent, Bw. II, 287, cf. *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. XLII, 471.
4. Tag. I, 593.

voir dans la littérature qu'une industrie comme une autre, fut odieuse dès le premier jour[1].

Aussi avait-il décidé déjà à Munich, de concert avec son ami Rousseau, de fonder à Hambourg un journal où ils combattraient Gutzkow et consorts; Hebbel travaillait déjà à un volume de critiques dans ce sens lorsque Rousseau rentra dans sa famille pour y mourir[2]. « C'est un malheur à notre époque d'affectation littéraire, où le public aime la mauvaise littérature, non parce qu'il ignore la bonne, mais parce qu'il en est dégoûté, d'être forcé d'écrire par un besoin impérieux de son esprit[3]. » Hebbel prétend se distinguer de ses contemporains non seulement par la probité littéraire et la conviction, mais encore par ses modèles; il reste fidèle à Gœthe, à Uhland et à Tieck. En février 1840 encore, en envoyant à Tieck un exemplaire de la *Judith*, il l'assurait qu'il considérerait toujours comme son devoir et serait éternellement fier de le révérer, en dépit des attaques d'un parti qui cherchait à dissimuler sa frayeur derrière son impertinence et sa présomption[4]. Dans les *Reisenovellen* de Laube Hebbel avait lu et même recopié dans son Journal les attaques contre Uhland et les Souabes; il trouve que l'opinion de Laube sur ce point, aussi bien que celle de Gutzkow, est banale et sans fondement, et en un autre endroit il cite comme une preuve du manque de sens esthétique de Gutzkow le fait que celui-ci n'est même pas capable d'apprécier le génie de Uhland[5]. C'est surtout Laube que Hebbel avait en horreur. Dans le volume de critiques qu'il compte publier contre la Jeune Allemagne c'est surtout cet homme « arrogant » qu'il visera. A Hambourg, Gutzkow, devenu l'ennemi de Laube, s'empressait de mettre à sa disposition dans ce but les colonnes de son *Jahrbuch für Litteratur*[6].

Quant à Gutzkow, Hebbel entra en relations avec lui pendant la dernière année de son séjour à Munich lorsque, ayant envoyé ses poésies à Campe, celui-ci les soumit à Gutzkow qui donna un avis très favorable. Quoique Hebbel eût peu de confiance dans les jugements de Gutzkow, il ne pouvait s'empêcher de reconnaître que celui-ci paraissait plein de bonne volonté à son égard, d'autant plus qu'il offrait de publier quelques-unes des poésies de Hebbel dans le *Telegraph* pour préparer l'opinion publique; Hebbel savait qu'un appui de ce genre n'était pas à dédaigner[7]. Cependant il ne voulut pas répondre tout de suite aux avances qu'on semblait lui faire; il soupçonnait Gutzkow de vouloir l'enrôler parmi ses acolytes. Après

1. Bw. I, 349. — 2. Bw. I, 350. — 3. Bw. I, 351. — 4. Bw. II, 26. — 5. Tag. I, 941; Bw. I, 284; 267. De Gutzkow contre les Souabes : *Göthe, Uhland und Prometheus* dans le *Phönix* de 1835 et *Pimpernellens Schwabenstreiche* dans le *Telegraph* de 1838.

6. Bw. I, 293; Tag. I, 1550. Hebbel avait eu quelques relations avec Laube : en avril 1836 il avait espéré en vain le rencontrer à Brunswick [Bw. I, 49] ; le *Zitterlein* avait paru dans la *Mitternachtszeitung* que dirigeait Laube [Bw. I, 130]; plus tard il avait envoyé au même journal le *Schlägel, ein Abend in Strassburg* et *die Obermedizinalräthin* [Bw. I, 202]; les deux dernières nouvelles furent acceptées par Laube.

7. Bw. I, 283.

avoir longuement délibéré s'il devait lui écrire pour le remercier, il rédigea sa réponse à Campe de telle façon qu'elle pouvait avoir l'air de s'adresser aussi à Gutzkow [1].

Lorsque, au bout de trois mois, il vit que Gutzkow ne publiait rien de lui dans le *Telegraph*, il se prépara à ouvrir les hostilités en publiant son volume de critiques contre la Jeune Allemagne. « Il s'agit de mon existence; tant que ces individus seront les maîtres, je ne puis songer à percer; je crois leur être supérieur comme écrivain et égal comme polémiste; je combats pour la bonne cause et le mécontentement contre leurs misérables productions est plus général en Allemagne que les journaux qu'ils dominent et en grande partie écrivent ne le laissent supposer; pourquoi ne risquerais-je pas la bataille [2] ?» Il décide qu'après son retour à Hambourg il ira voir Gutzkow parce qu'il ne peut s'en dispenser et parce qu'il est exposé à le rencontrer chez d'autres personnes; mais il se tiendra sur la plus grande réserve, car accepter d'être l'ami de Gutzkow, c'est accepter d'être son subordonné; il est le chef d'une clique dont il faudrait adopter le mot d'ordre, ce que Hebbel entend ne faire pour rien au monde [3]. Cependant dans les derniers temps de son séjour à Munich, son humeur est moins ombrageuse; il reçoit avec huit mois de retard une lettre où Gutzkow lui demande de collaborer au *Telegraph*; Hebbel pense maintenant que si Gutzkow n'a inséré aucune de ses poésies, c'est parce qu'il s'est formalisé de n'avoir pas reçu de réponse; il écrit donc pour s'excuser. Vers la même époque la lecture du roman : *Blasedow und seine Söhne* avait contribué à lui donner une plus haute idée du talent littéraire de Gutzkow [4].

Gutzkow se trouvait à Hambourg depuis la fin de 1837 [5]. Il avait eu quelque peine à s'habituer à ce ciel brumeux, mais il avait suffisamment à faire pour ne pas se laisser envahir par la mélancolie. L'année 1838 est remplie par sa polémique à l'occasion de l'affaire de Cologne, par la publication du roman : *Blasedow und seine Söhne* et du *Jahrbuch der Litteratur* dont l'année 1838 forme d'ailleurs l'unique volume. Car l'année 1839, pour laquelle Gutzkow réclama la collaboration de Hebbel, ne parut jamais [6]. Mais sa principale occupation était la rédaction du *Telegraph für Deutschland* qui paraissait, comme tout ce qu'écrivait alors Gutzkow, chez Campe. Malgré l'opposition que cette feuille rencontrait dans divers milieux de Hambourg, le nombre des abonnés grandissait rapidement. Le *Telegraph* était lu dans la plupart des États allemands et pénétrait même, quoique clandestinement, en Prusse et en Autriche.

1. Bw. I, 287. — 2. Bw. I, 293. — 3. Bw. I, 368. — 4. Bw. I, 302; 379.

5. Pour le séjour de Gutzkow à Hambourg, cf. Gutzkow : *Rückblicke auf mein Leben* (*Gutzkow's ausg. Werke* hrsg. von Houben, Bd. XI, 198 et suiv.; Prölss : *das junge Deutschland*, p. 72) et suiv.; Dresch : *Gutzkow et la Jeune Allemagne*, p. 294 et suiv.; Houben : *Karl Gutzkow's Leben und Schaffen* (*Gutzkow's ausg. Werke*, Bd. I, 60-63).

6. Cf. Houben, *Gutzkow's Leben und Schaffen* (*Gutzkow's ausg. Werke*, Bd. I, 62-63).

Grâce à lui, la Jeune Allemagne et Gutzkow en particulier reprenaient sur la littérature toute l'influence qu'ils semblaient un instant avoir perdue et, comme le disait Gutzkow dans le premier numéro de 1840, cette feuille n'était plus un poste avancé, mais formait le centre même de la ligne de bataille. Autour de Gutzkow, comme collaborateurs du *Telegraph*, se groupaient une foule d'écrivains, jeunes pour la plupart, pour la plupart encore inconnus, mais pleins de talent et d'avenir : Herwegh, Dingelstedt, Karl Beck, Chézy, Marggraff, Creizenach, Auerbach, Levin Schücking, Alexander Jung, Kuranda, Gœdeke. Immermann était depuis peu l'ami et le collaborateur de Gutzkow.

D'une façon générale [et ceci intéressait Hebbel autant que Gutzkow] la littérature commençait à jouer un rôle plus important dans la vie hambourgeoise. En 1828 Saphir pouvait déjà dire de Hambourg que c'était la ville la plus riche en journaux de l'Allemagne; il en comptait trente-deux dont la très grande majorité, il est vrai, végétaient et méritaient le parfait mépris que le public leur témoignait. Mais ce ne fut que vers 1840, que dans la ville enrichie, agrandie et embellie, un intérêt naissant se manifesta pour les lettres et les arts. Des sociétés se fondèrent pour instruire le peuple, pour encourager l'étude des sciences naturelles et de l'histoire de Hambourg, pour donner des concerts ou pour organiser des expositions de peinture [1]. Le niveau de la presse hambourgeoise s'éleva ; de nouvelles revues littéraires firent leur apparition et aussi de nouveaux auteurs, dont le nombre fut bientôt trop grand pour qu'une furieuse lutte pour la vie ne s'engageât pas entre eux. Gutzkow ne se trouvait pas mal à son aise dans ce milieu, car son tempérament combatif était encore plus propre à l'attaque qu'à la défense et les inimitiés qu'il s'attirait, lui pesaient peu. Il avait aussi des amis fidèles, des maisons, comme celle du docteur Assing, où il pouvait, après le travail de la journée, discuter paisiblement littérature; son journal prospérait et il était suffisamment occupé pour n'avoir pas le loisir d'être mélancolique. De février à avril 1838 il avait publié dans le *Telegraph* ses *Literarische Elfenschicksale* [2], où il disait leur fait à peu près à tous les littérateurs contemporains. Le roman *Blasedow und seine Söhne* avait fait la même année une profonde impression. Enfin il allait entreprendre de glorieuses campagnes dramatiques et ouvrir, de l'aveu de Hebbel lui-même, une

1. Cf. un passage du *Morgenblatt* de 1838 [cité par Uhde, *das Stadttheater in Hamburg*, p. 97-98] : « In Hamburg liest im wörtlichsten Verstande Alles. Wenn der Läufer für seinen Herrn die Zeitung holt, so sieht man sie ihn erst auf der Gasse lesen; der Gassenkehrer der sich einen Schnaps kauft, liest als Imbiss ein Stück Anekdote dazu; der Droschkenkutscher liest auf seinem Bocke; die Köchin in der Küche; das Stubenmädchen nascht aus den im Zimmer liegenden Büchern; die Schneidermamsell ist in einer Leihbibliothek abonnirt, die gebildete Welt liest nicht nur deutsche, sondern auch englische und französische Werke. Von ihr darf man behaupten dass sie Alles lese, von den Schriften des jungen Deutschland an bis zu Strauss' Leben Jesu oder den Stunden der Andacht. »

2. Reproduit dans les *Rückblicke* [*Gutzkows ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 205-260].

ère nouvelle pour le théâtre allemand. *Richard Savage*, joué d'abord à Francfort, fut représenté à Hambourg le 23 novembre 1839; le public lui fit un accueil chaleureux; le 22 février 1840 le succès de *Werner* fut encore plus vif; il est vrai que, un an plus tard, *Patkul* fut un échec [1]. Les directeurs du Hamburger Stadttheater, F. L. Schmidt et Mühling, étaient obligés de compter avec lui et ne pouvaient lui donner de preuves plus éclatantes de leur considération qu'en doublant pour lui les honoraires habituellement payés aux auteurs dramatiques. Mais plus il s'imposait au respect de tous comme une puissance littéraire, plus augmentait la méfiance de Hebbel à son égard, la crainte instinctive et invincible de voir sa personnalité opprimée, absorbée par une personnalité plus forte.

Toute la conduite de Hebbel vis-à-vis de Gutzkow pendant le temps où ils se connurent à Hambourg, est dictée par cette appréhension. A chaque avance que fait Gutzkow, Hebbel soupçonne une tentative de mainmise sur lui, et chaque fois qu'il s'est départi tant soit peu de sa réserve il se demande s'il n'est pas allé trop loin. La première rencontre avait été très amicale [2]. Mais quelques jours plus tard chez Amalia Schoppe, il y eut entre Gutzkow et Hebbel une discussion très vive à propos des *Wahlverwandtschaften*. Cependant Wihl, connaissant probablement l'opinion en somme favorable de Hebbel sur *Blasedow*, le pria d'en faire un compte rendu [3]. Dès le lendemain Hebbel éprouve le besoin de rédiger par écrit ses réflexions sur ses relations avec Gutzkow : « Gutzkow m'a, il est vrai, accueilli très aimablement, mais qui me dit que cette amabilité vient du fond du cœur? Il est finalement si sale qu'il est obligé de se laver non par amour de la propreté, mais parce que personne ne voudrait plus l'accueillir. Peut-être qu'il me prend pour un essuie-main propre. Dans tous ces gens-là il n'y a pas la moindre sincérité; aussi ne croient-ils pas à la sincérité des autres; ils me dégoûtent [4]. »

Lorsqu'au commencement de mai Gutzkow part pour Francfort, Hebbel va le voir; Gutzkow est très aimable, lui donne des comptes rendus à faire pour le *Telegraph*. Hebbel parle de ses poésies, de ses projets de roman; Gutzkow loue et approuve; Hebbel, après avoir raconté la scène, termine : « J'ai mes raisons pour consigner par écrit cet entretien aussitôt après qu'il a eu lieu [5] ». Lorsque Gutzkow revint de Francfort en septembre, il se montra comme toujours de la plus grande cordialité vis-à-vis de Hebbel, qui sentit s'évanouir pour un instant ses soupçons : « Je crois que l'honnêteté forme cependant le fond de sa nature; divers détails, qui semblent prouver le contraire, résultent de la position fausse où il s'est trouvé dès le début. Qui sait si nous ne pouvons pas marcher la main dans la main? J'annule expressément tout ce que j'ai écrit sur

1. Cf. Uhde, *Das Stadttheater in Hamburg*, p. 103-104. L'insuccès de *Die Schule der Reichen* en octobre 1841 fut encore plus éclatant. — 2. Tag. I, 1529; 1550; Bw. II, 3. — 3. Tag. I, 1556. — 4. Tag. I, 1560. — 5. Tag. I, 1579.

Gutzkow dans ce Journal; il mérite ma confiance,... et je n'en serai pas plus longtemps avare. » Mais dès le surlendemain, à propos d'une discussion sur les drames de Uhland, Hebbel trouve que Gutzkow affirme sans prouver et cherche à en imposer; il n'a d'indulgence que pour lui-même [1].

Wally, que Hebbel relit, ne lui paraît pas sans mérite, mais il juge très faibles les drames de Gutzkow : *Nero*, *König Saul*, *Richard Savage*, et il ne cache pas son opinion à Wihl et à Assing [2]. Peu de temps après il se persuade, à tort ou à raison, que Wihl a rapporté ces propos à Gutzkow et que celui-ci dissimule sa rancune sous une feinte cordialité [3]. En novembre 1839 il écrivait encore à Charlotte Rousseau : « Gutzkow est un homme qui a beaucoup d'esprit, beaucoup de connaissances et un brillant talent d'exposition....; je crois qu'il est revenu de la plupart de ses anciennes extravagances; peut-être s'en repent-il plus qu'il ne le confesse et mérite-t-il plus de confiance que je ne lui en ai accordé jusqu'à présent. Il m'a fait les avances les plus cordiales et si nous ne sommes pas devenus des amis plus intimes, la faute en est à moi; du moins s'est-il plaint à diverses reprises à des tiers de ma froideur. Je n'y puis rien; je suis content de le voir car, sauf qu'il a la faiblesse de ne louer volontiers que ceux qui le louent, il combat le médiocre et le mauvais et soutient la bonne cause; mais je n'ai aucune garantie pour son avenir [4]. »

Le 31 décembre 1839 Hebbel, jetant selon son habitude un coup d'œil d'ensemble sur ses relations pendant l'année qui vient de s'écouler, revient sur la prétendue « subordination » que Gutzkow aurait attendue de lui et regrette de n'avoir pas su dès le premier instant lui faire sentir de quel genre devaient être leurs relations : « Je ne fais pas de concessions mais je laisse passer bien des choses ». D'une façon générale Gutzkow a déçu les espérances qu'il avait conçues à Munich après avoir lu *Götter, Helden und don Quixotten* et *Blasedow*; ses drames sont franchement mauvais et comme critique il manque d'honnêteté littéraire au point de faire rougir Hebbel. « Il fit monter sur le trône un gueux après l'autre et se conduisit comme si c'était sa propre personne et non l'art et le savoir qui formaient le centre de la littérature [5]. » Hebbel est convaincu que Gutzkow sait ce qu'il pense sur son compte, probablement par Wihl, mais cela ne l'empêche pas de dire à celui-ci que Gutzkow ne fait preuve d'une personnalité énergique que lorsqu'il perd de vue le bien et la vérité, ou de manifester hautement devant le même Wihl l'indignation qu'excite en lui la représentation du *Werner* de Gutzkow.

1. Tag. I, 1652; 1656. — 2. Tag. I, 1673; 1575; 1768; 1771; 1808; 1816. Cependant lorsqu'un rédacteur de la *Zeitung für die elegante Welt* [Gutzkow soupçonnait Heine] prétendit que le *Richard Savage* [l'auteur avait pris le pseudonyme de Leonhard Falk] n'était que la traduction d'une pièce française, Hebbel défendit Gutzkow avec chaleur contre cette calomnie et se brouilla même à cette occasion avec un de ses amis. [Tag. I, 1865; W. X, 360-363; 461-462.]
3. Tag. I, 1818. — 4. Bw. II, 13. — 5. Tag. I, 1865.

Cette pièce révolta tellement Hebbel que, Gutzkow l'ayant salué, il ne fut pas en état de lui parler : « Je lui aurais dit les pires injures [1] ». C'était le moment où Hebbel achevait sa *Judith* ; il craignait qu'elle ne fût pas du goût du public auquel il ne faisait aucune concession. Au contraire, les drames de Gutzkow faisaient salle comble. Hebbel écrivait qu'il n'y avait actuellement dans la littérature que des cuisiniers qui s'entendaient à préparer la sauce piquante propre à exciter agréablement le palais blasé des spectateurs : « Gutzkow est l'homme qu'il faut à ces gens-là ; il leur donne ce dont ils ont besoin » ; en un autre endroit il se vante de pouvoir, après avoir écrit sa *Judith*, mépriser Gutzkow [2]. Cependant leurs relations étaient encore courtoises ; Hebbel envoyait un exemplaire de sa pièce à Gutzkow qui répondait par une lettre flatteuse [3]. Mais, au mois de juin 1840, Hebbel cesse de collaborer au *Telegraph* et demande qu'on lui règle ses honoraires [4]. Nous rencontrons encore dans le Journal quelques remarques sur Gutzkow : si on le proclamait un grand homme, ce serait déclarer la banqueroute de l'humanité ; un coq comme Gutzkow peut sans doute nous éveiller à l'aube, mais en plein jour il ne doit pas faire le fier comme s'il n'y avait que lui [5]. A la récapitulation du 31 décembre 1840, nous apprenons que Hebbel a rompu toute relation avec Gutzkow alors, ajoute-t-il, qu'il aurait peut-être dû les continuer ; cela ne dépendait que de lui. Déjà en juillet Hebbel avait écrit à Kühne, le directeur de la *Zeitung für die elegante Welt*, avec lequel Gutzkow était brouillé à mort, qu'il n'y avait jamais eu entre lui et Gutzkow que de très superficielles relations d'affaires qui avaient cessé depuis longtemps. C'était là une légère altération de la vérité [6].

Si Hebbel et Gutzkow n'ont pu s'entendre, la cause en est donc en première ligne dans la froideur et la méfiance de Hebbel. Cette méfiance était-elle justifiée et n'y avait-il pas encore chez Hebbel un autre sentiment ? Sur la représentation de *Werner* nous avons vu la version de Hebbel, mais nous avons d'autre part la version de Gutzkow, écrite, il est vrai, trente-cinq ans plus tard [7]. Hebbel, dit Gutzkow, venait, au moment où l'on jouait *Werner* au Hamburger Stadttheater, d'envoyer à la direction du même théâtre sa *Judith* et « était au comble de l'aveuglement sur sa vocation dramatique » ; « l'aveugle idolâtrie de quelques personnes de Hambourg lui avait persuadé qu'il était le Messie du théâtre allemand ». Les critiques dramatiques de Hambourg, en général hostiles à Gutzkow, s'empressèrent de lui opposer Hebbel. Ils murmuraient à l'oreille de Gutzkow en lui montrant son rival : « Voilà le nouveau Shakespeare », quitte d'ailleurs à rabaisser le talent de Hebbel dès que celui-ci commença à leur porter ombrage. Hebbel était l'homme du comité qui lui avait donné les moyens d'étudier ; il revenait de Munich avec la conviction qu'il était parfaitement en état d'accomplir ce qu'on attendait

1. Tag. II, 1917 ; 1925. — 2. Bw. II, 24 ; 29. — 3. Bw. II, 32 ; Tag. II, 1961. — 4. Bw. II, 37-38. — 5. Tag. II, 2036 ; 2049. — 6. Tag. II, 2203 ; Bw. II, 93. — 7. Gutzkow : *Rückblicke auf mein Leben* (*Gutzkow's ausgew. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XI, 38-42).

d'un nouveau génie. Le soir donc où il rencontra Gutzkow à la représentation de *Werner* « au parterre qui était comble », il se contenta de lui dire bonsoir sur un ton « qui n'appartenait qu'à Friedrich Hebbel lorsque, du haut de la pyramide de sa confiance en lui-même, cet homme, qui avait certainement du génie, voulait montrer son mépris sans cependant manquer à la politesse ». Gutzkow prétend en somme que Hebbel éprouvait à son égard à la fois du mépris et de l'envie. Que Hebbel méprisât Gutzkow en tant que dramaturge, cela est hors de doute; que, d'autre part, il n'ait pas vu, sinon sans jalousie, du moins sans quelque amertume, un homme qui n'était que de deux ans son aîné et auquel il se croyait supérieur, parvenu déjà à une popularité incontestée et à une honorable situation matérielle, tandis que lui-même était encore à peu près inconnu et devait vivre des subsides d'Elise, cela n'est que trop humain. Il est aussi vraisemblable, comme l'indique Gutzkow, que le milieu où vivaient les deux auteurs a pris un malin plaisir à envenimer leurs rapports.

Emil Kuh eut le temps, avant sa mort, de lire les *Rückblicke* et de défendre la mémoire de son maître. Comme personnellement il n'aimait ni Gutzkow ni la Jeune Allemagne, il inséra dans sa biographie de Hebbel un long chapitre dont on ne saisit bien l'utilité et même la raison que lorsque l'on connaît l'animosité de Hebbel et de Kuh contre Gutzkow[1]. Après avoir reproché aux membres de la Jeune Allemagne en général d'avoir manqué de sérieux et de conviction et d'avoir créé une agitation stérile et néfaste, Kuh faisait son procès à Gutzkow en particulier comme au principal coupable et lui déniait à peu près tout talent littéraire. Dans un autre chapitre[2] Gutzkow put lire quelques extraits du Journal et des lettres où Hebbel s'exprimait sur son compte dans les termes que nous connaissons. Du reste, comme il le constata lui-même, il était nommé soixante et onze fois dans le cours de l'ouvrage et son nom était accompagné chaque fois d'une remarque malveillante[3].

La réponse de Gutzkow parut dès l'année suivante (1878); ce fut le *Dionysius Longinus oder über den ästhetischen Schwulst in der neueren deutschen Litteratur* dans lequel Gutzkow se proposait de combattre la « stupidité » [*Blödsinn*] dont Emil Kuh, Friedrich Hebbel et quelques autres faisaient preuve dans la critique littéraire[4]. Ce livre est certainement un pamphlet, mais il renferme, à côté de beaucoup d'exagérations et même de calomnies, quelques remarques assez pénétrantes sur le caractère de Hebbel en 1840. Trois choses, dit Gutzkow, m'ont toujours été antipathiques chez Hebbel : en premier lieu sa mentalité de rustre, de mendiant et d'arriviste; en second lieu son indifférence totale pour les grands intérêts de la nation allemande au service desquels s'était mise la Jeune Allemagne; en troisième lieu son art de réunir autour de lui

1. Kuh, I, 312-360 : *Die Litteratur des jungen Deutschlands*. — 2. Kuh, I, 267-279; en particulier 268-269; cf. aussi 228-231. — 3. Gutzkow, *Dionysius Longinus*, p. 24. — 4. Gutzkow, *Dionysius Longinus*, p. 14.

des disciples qui jugeaient ensuite avec un zèle aveugle toutes les productions littéraires d'après une esthétique arbitraire, fruit des élucubrations de leur maître[1]. Emil Kuh n'est que le dernier en date de ces « commis de magasin » dont Hebbel avait commencé de s'entourer dès 1835. Lorsque Gutzkow fit sa connaissance en 1837[2], Hebbel vivait dans un entourage de ce genre auquel il affirmait froidement qu'il était un nouveau Shakespeare et qui, plein d'admiration, l'adorait en silence pour aller ensuite célébrer sa gloire dans les journaux de Hambourg. Janinski était le chef de ces nouveaux bacchantes[3]. Au milieu d'eux Hebbel donnait libre cours à cet orgueil qu'il dissimulait sous une fausse humilité devant les gens dont il avait besoin.

Gutzkow affirme que Hebbel fit sur lui dès le premier instant l'impression la plus désagréable. Il avait les manières soumises et bassement flatteuses d'un mendiant, une politesse exagérée jusqu'à en être agaçante et qui cependant n'était qu'un masque : « Je savais que cet homme, avec son accent traînant de paysan holsteinois et ses allures humbles, se croyait un Titan, un Prométhée banni dans un poste de secrétaire dans un village perdu[4] ». « J'accueillis ce jeune homme peu sympathique comme une énigme à résoudre et il m'était seulement pénible de voir quelqu'un que la Muse semblait avoir honoré de ses faveurs, ramper si bassement. Quand il venait me voir, j'avais toujours envie de lui crier : mais, mon cher ami, je sais bien que vous croyez être un Napoléon de la poésie! Montrez donc de la fierté! ne serrez pas les poings à la dérobée[5]! »

Gutzkow prétend avoir cherché par tous les moyens à être utile à Hebbel ; il l'accueillait toujours avec la plus grande bienveillance et jugeait ses productions avec impartialité. Mais Hebbel ignorait ce que c'était que la reconnaissance ; il haïssait tous ceux qui ne tombaient pas à ses pieds et ne chantaient pas éperdument ses louanges ; ceux-là, après avoir accepté leurs bienfaits, il les appelait dans son Journal des gueux ou écrivait : « Je ne hais personne autant que Gutzkow[6] ». Bavard et vantard devant ses admirateurs, il était méfiant et peu communicatif vis-à-vis de Gutzkow. Il haïssait secrètement ses bienfaiteurs ; les bienfaits lui étaient à charge ; avec son esprit égoïste et sans générosité de paysan et de rustre, il était furieux de se sentir tenu à la reconnaissance[7]. Gutzkow proteste contre l'affirmation de Hebbel que devenir son ami eût été consentir à devenir son subordonné[8]. Hebbel prête ici aux autres ses propres penchants. Enfin Gutzkow lui reproche d'avoir préféré se laisser entretenir par Elise Lensing que de gagner son pain par le travail littéraire même humble et ingrat. Auparavant Amalia Schoppe avait mendié pour lui. Gutzkow, au contraire, par un travail acharné nourrissait sa femme et son enfant[9].

1. Gutzkow, *Dionysius Longinus*, p. 35. — 2. Erreur : en 1839. — 3. Gutzkow, *Dionysius Longinus*, p. 24-25. — 4. *Ibid.*, p. 30-31. — 5. *Ibid.*, p. 55-56. — 6. Gutzkow, *Dionysius Longinus*, p. 30 ; 32-33, 34-35. — 7. *Ibid.*, p. 51-52. — 8. *Ibid.*, p. 56-57. — 9. Gutzkow, *Dionysius Longinus*, p. 52-53 ; 31-32, 33.

Il est évident que, sur ce dernier point, Gutzkow avait beau jeu. De même Hebbel, sans qu'on puisse l'accuser d'ingratitude caractérisée, était de ceux qui ont la reconnaissance pénible parce qu'ils admettent difficilement qu'une personnalité de leur valeur soit, de n'importe quelle façon, l'obligé du vulgaire; il était un peu trop porté à diminuer l'importance des services qu'on lui rendait. Enfin sa fréquentation n'était pas des plus agréables. Son éducation avait été longtemps fort négligée, son apprentissage des usages de la bonne société long et difficile. Il prétendait avoir fait de grands progrès, mais il est probable qu'il avait encore ces manières des gens du peuple qui, égarés dans un milieu plus raffiné, croient de bon ton d'observer scrupuleusement et même d'exagérer les minuties de la politesse de sorte que leur timidité et leur gaucherie prennent l'apparence de la servilité. Comme la haute opinion que Hebbel avait de lui-même éclatait d'autre part aux yeux de l'observateur le moins perspicace, il était aisé de le croire hypocrite et dissimulé. Son pédantisme enfin, sa façon naïve de placer sa personnalité au premier plan et d'exposer longuement ses idées et ses sentiments sans écouter son interlocuteur, ne contribuaient pas à le rendre sympathique [1].

IV

Des relations éphémères de Hebbel et de Gutzkow nous restent les articles que Hebbel écrivit pour le *Telegraph* en 1839 1840. Déjà vers la fin de son séjour à Munich, Hebbel songeait, comme nous l'avons vu, à se lancer avec son ami Rousseau dans la critique littéraire; il semble même qu'il ait écrit quelques articles où il malmenait Laube, mais ils ne nous sont pas parvenus. A la même époque il songe à écrire une histoire de la poésie lyrique allemande. Wihl l'y engage et Hebbel remarque que c'est une idée qu'il a déjà eue à Munich et qu'il mettra à exécution, car il peut en dire plus long là-dessus que n'importe qui [2]. D'après un fragment de lettre, vraisemblablement de 1838, le centre de cet ouvrage aurait été une étude des poésies de Uhland; il y aurait combattu la manière didactique que Rückert semblait vouloir remettre à la mode [3]. Vers la fin de 1839 il cherche un éditeur qui ait assez de confiance en son talent pour accepter l'ouvrage avant qu'il soit écrit et même pour lui avancer quelque argent. C'est à Brockhaus qu'il s'adresse; ce tra-

1. Dans Frankl, *Zur Biographie Fr. Hebbels*, p. 40, cf. ce passage d'une conversation sur Gutzkow : « O mein Gott! [sagte Hebbel] ich habe gar nichts gegen Gutzkow.... ich kenne ihn lange. Es fiel ihm nicht ein neben mir existieren zu wollen. Er bückte sich tief vor mir und stellte den Hut zur Erde. Er hat den Blick einer Ratte aber nicht den Blick eines Vogels. Er lauert, er sieht nicht von den Lüften herab. Er gibt in einem grossen Rahmen eine kleine Gestalt und mancher Riesengestalt lässt er den Kopf durch den Rahmen wachsen. »

2. Tag. I, 1550. — 3. Bw. VIII, 16.

vail n'aurait pas été fait d'un point de vue dogmatique ou théorique, mais aurait consisté en une série de caractéristiques de différents auteurs et de différentes périodes sans négliger cependant d'indiquer le rapport des œuvres avec l'essence de la poésie, avec le caractère de la nation allemande et avec l'époque actuelle : « Cet ouvrage ne serait pas superflu à une époque où les poètes, non contents de chanter, se couronnent eux-mêmes et où le Panthéon est transformé en un hospice pour intellectuels parce qu'on y loge des gens dont la place serait à l'hôpital[1] ». Brockhaus semble avoir décliné l'offre et Hebbel, s'étant tourné vers le drame, ne songea plus à ce projet.

« J'ai dans l'esprit, écrit Hebbel lorsqu'il est encore à Munich, un idéal de la critique telle que la littérature allemande ne la connaît pas encore. Cette critique idéale aurait pour mission de faire sortir l'idée fondamentale d'une œuvre de l'ensemble des détails et non pas seulement d'énoncer cette idée comme l'ont fait jusqu'ici tous les critiques. Je crois que l'esthétique tirerait un grand profit de cette méthode, car partir des détails, selon mon système, ce serait rendre sensible la naissance de l'œuvre telle qu'elle s'est développée depuis l'embryon[2]. » La critique, dit-il en un autre endroit, dès qu'elle a quelque valeur, est une variété de l'histoire naturelle[3]. Elle doit être en quelque sorte organique et génétique, montrer de quels éléments une œuvre est née dans l'esprit de son auteur et comment ces éléments se sont peu à peu groupés en l'organisme qui est l'œuvre d'art. Ayant ainsi analysé et synthétisé, le critique ne sera pas embarrassé pour classer l'œuvre et l'auteur dans l'ensemble de la littérature comme le naturaliste le fait pour un être vivant, et pour juger l'œuvre dans son rapport avec l'idéal esthétique. Hebbel se rend compte d'ailleurs qu'il n'est pas encore près de réaliser ses ambitions; il essaie en premier lieu de former son style et voudrait acquérir l'aisance et la précision de celui qu'il considère comme le maître de la critique : Lessing[4]. Les longs passages du Journal où il critique des pièces de Lessing, de Lenz, de Maler Müller et autres, sont des essais en ce genre. Naturellement il n'est pas satisfait des critiques de son époque et en particulier de ceux de la Jeune Allemagne. Ces gens-là n'ont pas entre eux la moindre unité parce qu'ils n'ont pas les moindres principes; la critique allemande est comme la rose des vents : elle souffle de toutes les directions à la fois[5].

De son côté Hebbel, dans les critiques écrites pour le *Telegraph*, est resté en deçà de son programme. Parmi les qualités du critique il a certainement la franchise et l'indépendance d'esprit. Il ne se gêne pas pour dire le mal qu'il pense de la plupart des ouvrages dont il a à rendre compte. Il écrit à Charlotte Rousseau qu'il se fait autant d'ennemis qu'il lui passe de livres entre les mains, ce qui lui est indifférent et l'amuse même, car il sait que la vérité et la force sont de son côté[6]. D'autre part, lorsque Wienbarg publia le premier fas-

1. Bw. II, 10-11 ; il renvoie encore en 1841 à ce futur ouvrage à propos d'une critique du *Buch der Lieder*, W. X, 416. — 2. Tag. I, 1371. — 3. Tag. I, 1715. — 4. Bw. I, 370. Il copie, Tag. I, 977 le passage connu où Lessing se trace sa ligne de conduite comme critique. — 5. Tag. II, 2254. — 6. Bw. II, 14.

cieuse de ses *Dramatiker der Jetztzeit*, il en fit un éloge à peu près sans réserves quoique Wienbarg fût devenu un des plus grands ennemis de Gutzkow; il était même particulièrement satisfait de cet article[1]. Dans un autre, *Ueber Litteratur und Kunst*[2], il attaquait la cause même que le *Telegraph* défendait. Hebbel constatait que malheureusement la génération présente était beaucoup mieux douée pour la critique que pour la production poétique et que la première, profitant de sa prépondérance, prétendait régir la seconde. Mais l'art est libre et ne doit pas devenir « le perroquet de la spéculation ». L'époque présente croit être le tonneau de poudre qui fera sauter le fondement sur lequel repose le monde moral et religieux. Qu'elle ait tort ou raison, peu importe, mais là où elle se trompe certainement, c'est lorsqu'elle prétend employer l'art à répandre les idées nouvelles, lorsqu'elle veut faire œuvre révolutionnaire par la littérature : « L'art n'est pas une sage-femme ». Sans doute la littérature ou l'art en général porte nécessairement la marque de l'époque dont il est le produit, mais il est inadmissible qu'on veuille le rabaisser au service de son époque au lieu, au contraire, de l'élever au-dessus du temps. C'est là le reproche essentiel que Hebbel adresse à la Jeune Allemagne; inversement, c'est cette conception d'un art éternel, planant au-dessus des peuples et des époques, que Gutzkow blâme chez Hebbel comme un égoïsme d'artiste, comme une coupable indifférence vis-à-vis des grands intérêts de la nation allemande[3]. Et c'est dans le journal de Gutzkow que Hebbel publiait ces lignes.

Hebbel se plaignait que la plupart des livres dont il avait à rendre compte fussent insignifiants et il cherchait à donner à ses articles une valeur indépendante de celle des ouvrages critiqués[4]. Cela veut dire que le plus souvent il laissait de côté l'ouvrage lui-même pour donner libre cours à ses propres réflexions sur un sujet général. Ce qu'il consignait jusqu'ici dans son Journal, il l'écrit maintenant dans le *Telegraph*, et il arrive assez souvent que des phrases de son Journal se retrouvent à peu près textuellement dans ses articles et inversement. Comme il a assez souvent à rendre compte de recueils de poésies lyriques, il est question de la poésie lyrique en général dans un certain nombre de passages[5]. Ailleurs c'est le roman qui est en cause[6]. Enfin l'ouvrage de Wienbarg le fait revenir sur sa théorie du genre dramatique[7]. A propos d'une biographie de Waiblinger c'est sa propre personnalité qui se dévoile et c'est de lui-même autant que de Waiblinger qu'il parle lorsqu'il constate que la société a une place pour l'être le plus médiocre mais aucune pour le génie[8].

Cependant, à l'époque même où Hebbel collaborait au *Telegraph*, il écrivait *Judith*.

1. Bw. II, 14. — 2. W. X, 393-396. — 3. Gutzkow : *Dionysius Longinus*, p. 35. — 4. Tag. I, 1865. — 5. Articles n°s II, VIII, IX, XIII, XVIII, XXV. — 6. Articles n°s XIV, XVII. — 7. Article n° VI. — 8. Article n° XXI. Cf. W. X, 408 l. 27-30 : es kann sich ereignen, u. s. w., et Tag. I, 1189; W. VI, 289.

CHAPITRE II

JUDITH

I

En 1839 et au commencement de 1840, pendant qu'il travaillait à sa *Judith*, Hebbel note dans son Journal ou développe au cours de ses articles pour le *Telegraph* un certain nombre de réflexions et d'aperçus en rapport plus ou moins immédiat avec sa pièce et propres à éclairer ses intentions. C'est là une sorte d'introduction à *Judith* en même temps qu'une continuation du travail théorique si intense à Munich.

Sur la parenté du drame et de l'histoire, Hebbel précise ses idées. L'histoire est l'artiste inconnu qui depuis des milliers d'années travaille à la statue d'un dieu, du dieu humanité[1]; devant la splendeur de ce dieu s'évanouiront les individualités nettement marquées qui maintenant ne connaissent pas de limites à leur expansion[2]. L'égoïsme individuel s'anéantira volontairement. L'histoire est la critique de l'esprit de l'univers[3], elle suit et éclaire la révélation progressive de cet esprit qui se manifeste essentiellement dans les progrès de l'humanité. Nous autres individus, nés dans une époque et dans une nation particulières, nous sommes enfermés dans notre mesquine individualité; l'histoire nous affranchit en nous faisant assister aux conflits d'idées qui se poursuivent à travers les âges; son caractère divin réside dans ce fait qu'aucun de ces conflits ne s'est jamais terminé[4]. Dans l'histoire nous suivons la marche de ce que le vulgaire appelle le destin et qui est réellement « l'idée de l'univers[5] ». Cette idée se fragmente en apparitions particulières, en vertu d'un mystérieux dualisme, et la lutte éternelle entre l'idée et ses modes est le sujet de l'histoire.

1. Cf. Bw. I, 171 : « Und doch kenne wenigstens ich keine Gottheit an der ich beten könnte als eben die Menschheit. » — 2. Tag. II, 2601; W. VI, 320; *der Mensch und die Geschichte*; cf. déjà. Bw. I, 195. — 3. Tag. I, 1530. — 4. W. X, 353. — 5. Tag. I, 1670.

Mais l'histoire n'est pas une véritable œuvre d'art parce qu'elle n'a pas de terme. Elle expose simplement les dissonances sans les harmoniser, les problèmes sans les résoudre, car étant infinie elle nous laisse toujours l'espoir que dans un temps indéterminé l'harmonie sera rétablie et la solution trouvée. En un mot l'histoire n'a pas ce qui est l'essentiel de l'art, la forme. L'art est forcé de voir dans chaque pas fait en avant un but atteint, de présenter chaque stade de l'évolution comme existant en lui-même à la façon d'un tout; il ne peut abandonner l'humanité en état de crise, sans indiquer un dénouement; il doit nous donner une explication complète des événements, tandis que l'histoire peut s'en remettre aux événements futurs du soin d'éclairer le passé. Le but de l'art est ce qui est clair et se suffit à lui-même, c'est-à-dire le beau: or le beau est le compromis entre la matière et la forme; l'histoire apporte la matière, l'art ajoute la forme; le résultat est le drame[1].

Le drame est le feu qui fond le minerai de l'histoire, la vie qui rend la vie à la mort[2]. Comme l'avait déjà remarqué Lessing, la tragédie ne doit pas être une histoire dialoguée; il n'est pas nécessaire que chaque parole des personnages ou chaque incident de l'action soit rigoureusement conforme à la vérité historique. Il faut seulement que l'impression dernière laissée d'un côté par le drame, de l'autre par l'histoire, soit identique; chacun des éléments du drame est symbolique, embrasse et représente une multitude d'événements réels[3]. De même l'idée du drame symbolise l'idée de l'univers. La forme la plus haute de la tragédie est celle qui met sous nos yeux les conflits nécessaires entre les modes de l'idée. Le bien peut être l'ennemi du bien; la rose peut vouloir supprimer le lis; tous deux ont droit à l'existence, mais il n'y a qu'un seul être qui possède l'existence. L'éternel est obligé de sortir de lui-même, de déchoir pour entrer dans le temps; les modalités de l'idée se disputent l'existence temporelle; chacune a raison; elle ne peut se résigner, renoncer à agir, car l'action est le tribut que le particulier paie à l'universel. L'idéal du drame est de représenter cette lutte qui est la condition de l'invidualité, mais qui n'empêche pas que seul l'univers existe, de sorte que l'individu est condamné à périr finalement, au moins en tant qu'individu[4].

Le fondement du drame est donc métaphysique, il n'y a que les fous qui veuillent bannir la métaphysique du drame[5]. L'idée est un des éléments essentiels du drame, la base du caractère dramatique[6]. Le drame n'a pas à inventer des histoires nouvelles pour éveiller un intérêt purement anecdotique, mais des rapports nouveaux entre individus ou entre l'individu et l'univers[7]. Là reposent en effet les

1. W. X, 405. — 2. Tag. II, 2693. — 3. Tag. II, 2414. — 4. Tag. I, 1823. — 5. Tag. II, 2605.

6. Bw. VIII, 19-20. Il y a des drames vides d'idées où les personnages vont se promener et rencontrent le malheur. De ce genre sont la plupart des tragédies historiques de l'époque qui ne donnent que la parodie des caractères historiques. [Tag. I, 1784; 1790.]

7. Tag. II, 2226.

problèmes. Mais faire sortir la vie de la métaphysique ou la métaphysique de la vie, ce n'est pas la même chose [1]. Le drame ne se confond pas avec la philosophie; ce qui l'en distingue comme de l'histoire et le rend supérieur à toutes deux, c'est qu'il est une œuvre d'art, une fixation de la vie sous un aspect durable, c'est qu'il a une forme. Une série de scènes sans lien entre elles donne aussi peu un drame qu'un tas de pierres un temple. Par la forme le drame devient un être organique, un tout complet et se suffisant à lui-même [2]. La vie qui ne connaît pas de limites et se répand à l'infini comme un fleuve débordé, lutte pour échapper à l'étreinte de la forme qui veut resserrer et régulariser son cours; l'œuvre d'art marque non l'achèvement de cette lutte éternelle mais une trêve passagère [3]. Elle est, grâce à la forme, séparation et limitation. Dans la poésie lyrique, par exemple, l'ensemble de la vie affective de l'homme, la succession incessante de ses sentiments peut être comparée à une pluie: le sentiment particulier que choisit le poète pour symboliser tous les autres est comme une goutte d'eau qu'éclaire le soleil. De même, dans le genre dramatique qui a pour sujet la lutte éternelle entre l'universel et l'individuel, chaque drame pour être complet et achevé, pour avoir une forme, doit marquer un moment d'équilibre dans cette lutte, un instant où la force divine et la force humaine se neutralisent [4].

Cet instant résume l'éternité: la lutte dans son ensemble n'est pas susceptible de fournir une œuvre d'art, ou du moins, pour réduire en une seule action dramatique sa diversité infinie, il faudrait un génie comme il n'en est pas encore né. C'est pourquoi le drame historique est resté national jusqu'ici, sans devenir purement humain. Le théâtre d'une nation la représente dans la conscience qu'elle a d'elle-même; c'est une lentille qui concentre les rayons projetés par l'individualité d'un peuple au cours de son histoire; il relie les différents siècles et rattache entre eux les grands événements qui composent la vie de la nation. La tragédie représente un peuple dans ses rapports avec ses devoirs les plus essentiels en tant que peuple et en tant que partie de l'humanité; la comédie représente ce même peuple dans ses erreurs nécessaires; tragédie et comédie réunies donnent une image fidèle et éternelle du vouloir et du pouvoir de ce peuple, de ses vicissitudes et de sa perte. Sans doute on pourrait concevoir un drame qui aurait pour héros l'homme en soi, dans ses relations imprécises avec Dieu et avec la nature, mais on ne sait si un art qui embrasserait ainsi l'humanité entière pourrait encore exister et en tout cas il ne saurait apparaître que dans un avenir lointain [5].

Mais quel que doive être cet avenir, il n'en est pas moins certain que le drame a eu depuis ses origines, c'est-à-dire depuis l'époque de

1. Tag. II, 2605. — 2. W. X, 359. — 3. W. X, 405. — 4. Tag. II, 1953.

5. W. X, 365-366. Il faut remarquer que dans une tragédie nationale le peuple ne peut pas être le héros, ceci en vertu des exigences de la forme dramatique; il doit trouver son centre dans une individualité éminente qui le personnifie. W. X, 405-406.

la tragédie grecque, nettement conscience des deux problèmes qu'il doit résoudre, d'une part la nature de l'homme, de l'autre son destin, deux problèmes qui d'ailleurs se ramènent à un seul : le rapport de l'individu et de l'univers. Les Grecs ont plutôt envisagé le problème du destin : le drame naquit chez eux lorsque s'éveilla la conscience humaine, lorsque l'homme reconnut que les dieux de l'Olympe n'étaient que des rêves brillants et chercha en lui-même le centre de son existence. L'individu voulut être lui-même et s'abstraire du reste du monde pour ne vivre que pour son individualité. Mais ainsi il devenait un obstacle à la marche de l'univers et fut écrasé. L'individu se sentit coupable sans savoir comment ; aucune de ses actions terrestres, prise à part, n'était répréhensible et cependant il sentait peser sur lui une faute mystérieuse. Avec un frisson d'effroi il reconnut qu'il peut exister une faute dépassant les limites de notre connaissance. Cette faute ne réside dans aucune de nos actions conscientes ni même dans l'ensemble de notre activité en ce monde ; elle est déjà à la racine de notre être et se cache dans une profondeur insondable. L'individu reconnut que l'existence individuelle est déjà par elle-même un crime, une révolte digne de châtiment contre les lois de l'univers ; c'est l'histoire d'Œdipe.

On peut dire que chez les anciens la souffrance résulte de l'action ; chez les modernes, au contraire, elle engendre l'action. Le héros se sent entraîné, sans savoir comment, dans un tourbillon ; mais au moment de périr il montre qu'il est un nageur intrépide. Le drame moderne essaie de concilier l'idée de la liberté et celle de la nécessité. L'individu est le point de départ du drame moderne ; l'intérêt se concentre sur lui tandis que dans le drame antique il se portait plutôt sur le destin. L'idée fondamentale de la tragédie moderne est que la nature humaine à son maximum de perfection reste soumise à la souffrance et à la mort et qu'il y a de la part de l'univers une résistance nécessaire contre les tentatives de tout ce qui est grand et fort pour se développer. Si l'on se rappelle les passages de Solger et de Gœthe que nous avons cités dans de précédents chapitres, on n'aura pas de peine à voir par quel chemin Hebbel est arrivé à ces considérations [1].

II

Le moment était enfin venu où Hebbel ne devait plus se contenter de philosopher sur le drame ou de noter des esquisses. Il semble que son premier drame après une longue incubation inconsciente ait surgi soudain de son cerveau sous une forme presque achevée. *Judith* marqua le dénouement d'une crise profonde de son individualité. Nous avons vu que, de mai à juillet 1839, il avait été grave-

1. W. X, 373-374 ; Hebbel reprend ici et reproduit textuellement en l'entourant de commentaires un passage de son Journal écrit à Munich, Tag. I, 1034 ; cf. aussi 1036.

ment malade. Dans une lettre, de treize ans postérieure, il raconte que pendant cette maladie son esprit surexcité passait sans cesse en revue ce qu'il avait déjà produit : « Immédiatement après cette période de maladie j'écrivis *Judith* [1] ». Il pensa toujours qu'il y avait une relation directe entre sa maladie et sa tragédie, celle-ci étant le premier symptôme de la guérison ou même d'une résurrection et du début d'une vie nouvelle [2]. Il avait peut-être raison : comme l'apôtre sur le chemin de Damas, Hebbel portait en lui les germes de son futur développement; ces germes ne pouvaient éclore qu'après un violent ébranlement de son être physique et moral qui amena à la lumière ce qui végétait dans la profondeur. Les vieilles formes intellectuelles furent détruites; une cristallisation nouvelle s'opéra autour de centres nouveaux.

Sur les circonstances qui précédèrent immédiatement le moment où il commença d'écrire et sur les motifs qui lui firent choisir le sujet, nous avons divers récits peu concordants. Kulke prétend tenir de Hebbel lui-même que *Judith* fut le résultat d'une espèce de pari [3]. Hebbel ayant vivement critiqué devant Ludmilla Assing le *König Saul* de Gutzkow, fut mis au défi de faire mieux. Le fait qu'il avait vu « peu de temps auparavant » un tableau représentant Judith portant la tête d'Holopherne lui donna l'idée de son drame. De ce récit, dont rien ne prouve l'exactitude [4], on peut retenir seulement que le désir de rivaliser avec Gutzkow ne fut pas étranger aux débuts de Hebbel dans l'art dramatique. Quant au tableau en question, nous savons par le poète lui-même que c'était un tableau de Jules Romain qu'il vit par une sombre matinée de novembre à la vieille Pinacothèque de Munich [5]. La seule difficulté est que la Pinacothèque ne semble jamais avoir possédé de Judith de Jules Romain, mais seulement une du Dominiquin, d'ailleurs sans grande valeur [6]. Il se peut aussi que Hebbel ait connu le tableau d'Horace Vernet par une lithographie qu'en possédait Elise. Pendant son séjour à Paris, Hebbel alla voir le tableau au Louvre et trouva que le peintre avait conçu et traité le sujet de la même façon que lui dans sa tragédie [7]. Peut-être enfin avait-il lu la description de ce tableau dans le *Salon* de Heine [8]. La façon dont Heine caractérise la

1. Bw. V, 99-100. — 2. Bw. IV, 120. Cf. W. XII, 395 (esquisse autobiographique de 1845) : « Hebbel war kaum von der Universität nach Hamburg wieder selbst er für mehrere Jahre seinen Aufenthalt nahm, zurückgekehrt als er in eine schwere Krankheit fiel die ihn dem Tode nahe brachte. Gleich nach seiner Herstellung schrieb er in der kürzesten Zeit die *Judith* ohne je vorher, wenn nicht Kindereien aus dem elften, zwölften Jahre mitgezählt werden sollen, eine dramatische Zeile versucht zu haben. »

3. *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, 65-66. — 4. Hebbel ne fait nulle part allusion à ce prétendu défi; une affirmation que lui prête Kulke est manifestement fausse : « Je n'avais pas la moindre intention d'écrire un drame ou de me consacrer de quelque façon que ce fût à la littérature; je voulais suivre la carrière juridique ». Kuh parle aussi de ce pari dans sa *Charakteristik* de 1854 (p. 56), mais n'en parle plus dans sa biographie de 1877.

5. W. I, 410; Bw. VII, 363. — 6. Cf. R. M. Werner, *Hebbel sein Leben u. seine Werke*, p. 107; *Literarisches Echo*, 1er novembre et 1er décembre 1907. — 7. Bw. III, 67. — 8. Heine, « Elster », IV, 33.

Judith et l'Holopherne du peintre s'applique parfaitement au héros et à l'héroïne de Hebbel. On voit Judith, dit Heine, à la limite de la virginité qu'elle vient de franchir, d'une pureté divine et cependant souillée par le contact du monde, comme une hostie profanée. Son visage est gracieux et terrible; on y lit un mélange de sauvage douceur et de fureur sentimentale : « Dans son œil brillent une douce cruauté et la volupté de la vengeance, car elle doit venger son corps outragé ». Quant à Holopherne, il a l'air d'un « bon enfant »; il dort et ronfle; ses lèvres semblent s'agiter encore pour un baiser; il est ivre de vin et du bonheur qu'il vient de goûter; il en rêve encore.

Cette vision de Judith tenant la tête d'Holopherne est pour Hebbel le point de départ; il commence par écrire le cinquième acte. Dès le premier jour, dès le 2 octobre 1839, il constate avec quelle facilité, quel enthousiasme les scènes s'ajoutent aux scènes. La vie, les situations, les caractères, s'expriment dans un style fort et précis : « Mon Dieu! pourvu que cela dure.... Je serais heureux! de ma poésie dépend mon individualité; si ma poésie est une erreur, j'en suis une moi-même [1] ». Cinq jours après, le flux poétique se maintient encore; il écrit la scène principale qu'il croit pouvoir soutenir la comparaison avec n'importe quelle œuvre : « Je suis heureux; je me sens en marche vers une nouvelle existence [2] ». Malheureusement une querelle futile avec Amalia Schoppe le replongea pour un temps dans la triste réalité. Il se passa presque deux mois, jusqu'au milieu de décembre, avant qu'il pût se remettre au travail [3]. Mais dès lors tout marche à souhait; le jour de Noël il est assis à sa table de travail devant une tasse de café, sa Bible et son manuscrit; c'est ainsi qu'il écrit encore une scène [4]. Le 31 décembre 1839 deux actes sont achevés et ce qui n'est pas encore écrit est conçu jusque dans les moindres détails : « Cette tragédie a été pour moi une source de joie et de courage.... Mon avenir s'ouvre devant moi comme un nouveau monde à conquérir [5]. »

Le 28 janvier 1840 la dernière ligne est écrite; Hebbel se réjouit de la forte impression produite sur Jauinski [6]. Le lendemain il écrit à Charlotte Rousseau que maintenant il est sûr de triompher de tous les obstacles; il n'a pas le moindre doute sur la haute valeur de sa pièce; d'ailleurs il était résolu à renoncer à jamais à l'art dramatique s'il avait produit quelque chose de médiocre, car il ne s'agissait plus d'un simple essai; il avait mis dans son œuvre tout son talent : « Maintenant je suis aussi heureux que je puis l'être [7] ». Si l'on fait abstraction des deux mois d'interruption, on voit que Hebbel n'a guère consacré plus de deux mois à sa tragédie. Plus tard il aimait à insister sur cette rapidité. Il disait avec quelque exagération [Kuh et Kulke l'ont répété après lui] que *Judith* avait été écrite en un mois et même en quinze jours [8]. Le 7 février l'im-

1. Tag. I, 1677. — 2. Tag. I, 1684. — 3. Tag. I, 1701; 1825; Bw. II, 60. — 4. Tag. I, 1839; 1843; 1844. — 5. Tag. I, 1865. — 6. Tag. II, 1893. — 7. Bw. II, 22-23. — 8. Cf. surtout Bw. V, 47 : en 1843 il prétend que la tragédie a été écrite en octobre; Bw. VIII, 18 : cf. W, XII, 395 : « Er schrieb in der kürzesten Zeit die *Judith* ».

pression était commencée ; quelques jours plus tard Hebbel pouvait distribuer les premiers exemplaires [1].

Dans sa préface Hebbel indique sous quel point de vue il désire qu'on juge sa pièce. Il ne s'est pas préoccupé des détails de costume et de la mise en scène parce qu'il estime que cela n'en vaut pas la peine. Il ne se soucie à aucun degré de la couleur locale : Mon drame, dit-il, n'est pas une de ces chandelles que les poètes allument parfois pour éclairer un fait ou un caractère historiques sans autre résultat que de satisfaire une vaine curiosité. La poésie, dit Hebbel, revenant sur une théorie qui lui est chère, ne doit pas essayer de rendre au passé une vie factice, du moins à un passé qui n'a plus aucune relation avec le présent ; ce n'est pas ainsi que le poète doit traiter l'histoire ; il doit prendre dans le passé ce qui a une valeur éternelle, les éléments dont l'action se fait encore sentir dans le présent. Si donc Hebbel a choisi le sujet de Judith, ce n'est pas, déclare-t-il, pour remettre sous nos yeux dans un décor brillant une anecdote de la Bible, mais pour dégager de ce fait particulier les facteurs qui composaient le cours de l'univers à l'époque de Jéhovah comme ils le composent encore à l'époque de Hegel. Le récit biblique n'est en lui-même qu'un infime point de départ : « Le fait qu'une femme perfide coupa un jour la tête à un héros me laissa indifférent et même m'indigna sous la forme que lui donne la Bible [2] ». « Toute œuvre d'art véritable, dit Hebbel dans une autre préface, est un symbole mystérieux, plein de sens et jusqu'à un certain point insondable [3] ». Tâchons de dégager au moins les principaux éléments du symbolisme de *Judith*.

III

Holopherne, à la tête des innombrables armées assyriennes, est arrivé jusqu'aux premières montagnes de la Judée dont Béthulie défend l'accès ; il est admis dès le début que le sort de Béthulie doit décider de celui du peuple juif et que, cette ville prise, le reste du pays est ouvert à l'invasion. Holopherne a conquis et atrocement dévasté tous les pays qu'il a traversés ; rien ne lui résiste ; les ambassadeurs des rois de Libye et de Mésopotamie se traînent à ses genoux pour se soumettre sans avoir combattu. Au-dessus de lui il n'y a que le roi d'Assyrie, Nébucad Necar, qu'il méprise, car le roi ne serait rien sans son général. Il ne croit pas aux dieux dont il traîne les idoles à la suite de son armée ; chaque jour il fait sacrifier à un nouveau dieu, principalement au dieu inconnu ; il jette au feu la statue de Baal et charge ses prêtres de trouver en trois jours, contre bonne récompense, les preuves de la divinité de Nebucad Necar à qui il est venu l'envie de se faire adorer, ce dont son général ne se gêne pas pour rire. Holopherne est persuadé

1. Tag. II, 1901 ; 1909, note. — 2. W. I, 440. — 3. Tag. II, 2265.

qu'il n'a pas son pareil sur la terre. Sa naissance est mystérieuse; il n'a pas connu sa mère; il a été nourri par des lions dans une caverne. Il lui semble qu'il a été le maître de sa naissance comme il sera peut-être un jour le maître de sa mort. Il était un atome perdu dans l'infini; il dit : Je veux vivre, et il se trouva en ce monde. Un jour il dira : Je veux mourir, et les lèvres avides de la création absorberont son être. Depuis son enfance il travaille à étonner l'univers. Lorsqu'il fait rôtir un homme vivant sur un gril, il se couche à côté de lui pour connaître aussi cette sensation. Il force l'admiration même de ses ennemis; quant à ses soldats, il s'applique à être pour eux un perpétuel mystère, à les laisser toujours dans le doute sur sa véritable individualité et à les ahurir par des excentricités : « Je mets, dit-il, en hachis l'Holopherne d'aujourd'hui et je le donne à manger à l'Holopherne de demain [1] ». L'existence n'est pas, selon lui, une ennuyeuse continuation de ce qui a été, mais une quotidienne création.

Cependant Holopherne s'ennuie; il s'ennuie de voir l'univers prosterné devant lui. Il use des femmes, il aime à triompher de leur résistance, de leur effroi et de leur haine, mais il les méprise. L'une d'elles voulut le tuer; il se mit à rire et continua de rire jusqu'à ce que de rage et de confusion elle se fût poignardée elle-même. Il fait de temps en temps couper la tête à quelques-uns de ses capitaines et passer des peuples entiers au fil de l'épée, mais il se désole de trouver partout si peu de résistance; l'humanité lui paraît si inconsistante qu'il lui semble parfois être seul au monde; il ne prend conscience de ses semblables qu'en leur faisant couper bras et jambes : « Vois, femme, dit-il à Judith, j'ai plongé mes bras dans le sang jusqu'au coude; chacune de mes pensées engendre l'horreur et la destruction; ma parole donne la mort; le monde me paraît misérable; il me semble que je suis là pour l'anéantir, afin qu'il fasse place à quelque chose de mieux; les hommes me maudissent, mais leur malédiction ne pèse pas sur mon âme; celle-ci déploie ses ailes et secoue cette malédiction comme si rien n'était [2] ». Mais il a beau torturer l'humanité, elle ne se révolte pas; il est comme l'ouragan qui traverse les airs, renversant tout sur son passage et qui s'endort de dégoût parce que rien ne lui résiste. Holopherne appelle de tous ses vœux l'ennemi qui oserait lui tenir tête : « Je voudrais l'embrasser, je voudrais, lorsque je l'aurais renversé dans la poussière après un dur combat, me jeter sur lui et mourir avec lui;... il est triste de ne pouvoir rien honorer que soi-même [3] ». Le terme naturel de la pensée d'Holopherne est qu'un abîme le sépare de cette humanité méprisable et que par conséquent il est le dieu que l'univers attend encore : « Je le sens depuis longtemps, l'humanité n'a qu'un but, un but grandiose : engendrer un dieu. Et le dieu qu'elle engendrera, comment montrera-t-il qu'il est un dieu, si ce n'est en engageant avec l'humanité une lutte éternelle, en réprimant toute compassion, en ne frémis-

1. W. I, 7. — 2. W. I, 63. — 3. W. I, 7.

sant pas devant sa propre nature, en ne reculant pas devant sa mission sublime, mais en réduisant l'humanité en poussière et en lui arrachant au moment suprême un cri de joie [1] ? »

Holopherne est donc à la fois un individu et un symbole. En tant que symbole il représente le paganisme à sa dernière limite, au point où il se détruit lui-même par son exagération. L'idée du paganisme, en particulier du paganisme asiatique, est l'idée de la force incommensurable, l'idée de l'individu rejoignant la divinité. C'est l'humanité qui doit engendrer Dieu ; tel est le dernier terme de son histoire que personnifie Holopherne. Il a seulement le tort de croire qu'il est ce qu'il se figure être ; il n'est pas en réalité le dieu, mais l'idole aux pieds d'argile [2]. Il n'est qu'une de ces individualités monstrueuses que la civilisation n'a pas encore séparées de la nature et qui se sentent intimement liées au grand Tout ; d'un polythéisme obscur il passe aux pires égarements du monothéisme [3].

Jusqu'à quel point Holopherne représente réellement le paganisme asiatique, c'est ce qu'il est difficile de décider. Hebbel citait plus tard en sa faveur l'opinion d'un orientaliste éminent, Hammer-Purgstall, qui retrouvait dans la folie des grandeurs d'Holopherne un portrait fidèle des despotes asiatiques [4]. Mais ce qu'Holopherne a de plus évidemment oriental, c'est l'emphase de ses discours. Nous ne voyons pas agir une seule fois cet homme dont on nous raconte tant d'exploits ; en revanche il parle beaucoup de lui-même et la vanité lui fait tenir des propos si extravagants que du terrible on passe sans effort au ridicule ; toutes ces histoires de femmes, de lions, de gril, d'atome, d'ouragan, débitées avec une verve intarissable, donnent l'impression de monstrueuses fanfaronnades racontées de bonne foi par un homme du Midi, gros, vulgaire, bavard et vantard qui se grise de sa faconde. Il ne nous en impose pas davantage lorsque, pour varier, il massacre, par manière de passe-temps, deux ou trois de ses capitaines ; au théâtre des marionnettes on en fait autant. Nestroy a écrit une parodie de la pièce de Hebbel [5], sans grand esprit, mais où les traits du meilleur comique sont ceux qu'il a empruntés à *Judith* en les exagérant à peine. L'imagination encore juvénile de Hebbel l'a souvent entraîné trop loin : le dieu Holopherne est une outre gonflée de vent. Quinze ans plus tard, Hebbel lui-même riait de bon cœur des hyperboles d'Holopherne [6].

1. W. I, 10. — 2. Bw. II, 33. — 3. W. I, 410.

4. Bw. IV, 145 ; cf. Bw. IV, 142 : « Hammer- Purgstall schreibt mir so eben dass ihm ein so tief gegriffenes und so lebendig dargestelltes Bild eines « Tyranns, Wütherichs und Himmelstürmers » nie vorgekommen sei. Ich denke, der gründlichste Kenner asiastischer Zustände, den Europa hat, ist berufen zum Urtheil und der Kranz aus seinen Handen ist der beste. »

5. *Judith und Holofernes.* Travestie in einem Aufzug ; cette farce fut jouée à Vienne en mars 1849. Reclams Universalbibliothek, Nr. 3347.

6. Bw. VI, 73 ; V, 195 ; cf. Bw. IV, 152 : « Der Hauptfehler [des Stücks] scheint mir darin zu liegen dass ich dem Holophernes in dem Furor mit dem ich das Stück niederschrieb, nicht überall Zeit liess, genug Fleisch anzusetzen. Das Skelett tritt hie und da zu stark hervor. »

Par un autre côté Holopherne est très moderne ; il tient beaucoup de Hebbel lui-même. Il débite mot pour mot des pensées que Hebbel à diverses époques avait notées dans son Journal et inversement Hebbel le cite : « La force ! la force ! écrit trois ans plus tard Hebbel à Elise, Holopherne a raison sur ce point, il n'y a rien qui égale la force[1] ». La vanité et l'ambition d'Holopherne sont la vanité et l'ambition de Hebbel ; il entend soumettre l'humanité sinon par l'épée, du moins par le verbe, et le dieu des temps futurs est sinon le despote victorieux, du moins le poète. Le fond du caractère d'Holopherne, ce besoin irrésistible d'affirmer et d'agrandir son individualité, est aussi le fond du caractère de Hebbel, comme la volonté de puissance, l'esprit autoritaire, le mépris de l'humanité, le désir de l'asservir et la cruauté vis-à-vis des êtres les plus chers dès qu'ils entravent, serait-ce par le simple fait de leur existence, l'expansion souveraine du moi. On a reproché plus tard à Holopherne d'être un disciple de Hegel[2] ; Hebbel a protesté, disant qu'Holopherne ne pouvait s'inspirer d'un philosophe que lui-même n'avait pour ainsi dire pas lu à cette époque. Mais il ne nie pas qu'il ait pu aboutir à la même doctrine que Hegel par un autre chemin. La conclusion d'Holopherne : le but de l'humanité est d'engendrer un dieu, se trouve déjà à diverses reprises dans les lettres que Hebbel écrivait de Munich à Elise[3]. Comment enfin Holopherne est une première esquisse du surhomme, c'est ce que nous ne pouvons qu'indiquer ici.

IV

L'individualisme sans mesure d'Holopherne doit être châtié par l'univers dont il détruit les lois ; ce châtiment est, selon le système de Hebbel, indispensable. Dès la fin du premier acte nous voyons apparaître ceux que l'univers ou, selon la terminologie ordinaire, Dieu, a choisis pour défendre sa cause. Holopherne apprend qu'un peuple lui résiste encore, les Hébreux, un peuple qui se tient à l'écart des autres peuples et adore un Dieu invisible dont personne ne sait où il réside. Ce peuple est méprisable lorsqu'il combat avec les lances et les épées ; leur Dieu brise leurs armes ; il veut anéantir lui-même ses ennemis. Mais ce peuple est terrible lorsqu'il se lamente et s'humilie devant son Dieu, car celui-ci étend alors sa main sur ses élus et fait des miracles en leur faveur. Ainsi parle Achior, le chef des Moabites ; il engage Holopherne à rechercher avant tout si le Seigneur a détourné sa face des péchés de son peuple ou si, au contraire, il le protège ; dans le second cas, Holopherne sera vaincu : « Tu es un héros mais leur Dieu est trop puissant ». Holopherne rit de ces prédictions ; il pourrait faire mettre le Moabite immédiatement à mort ; il préfère l'envoyer à

1. Bw. II, 231. — 2. Bw. IV, 153. — 3. Cf. en particulier Bw. I, 194-195.

Béthulie pour qu'il partage le sort des habitants de cette ville qu'il est sûr d'anéantir[1].

Du milieu du peuple hébreu sort Judith. Elle est la plus haute personnification du judaïsme, de cette croyance d'après laquelle Dieu a choisi un peuple dont chaque individu n'est que l'instrument de sa volonté. Opposée à Holopherne, Judith représente le second terme du dualisme qui divise l'humanité depuis son origine et c'est ainsi, dit Hebbel, que la tragédie acquiert la plus profonde signification symbolique[2]. Judith est la plus belle et la plus pieuse des femmes de Béthulie. Elle ne sort de sa maison que pour la prière et le sacrifice et distribue ses richesses aux pauvres. Mais le peuple ne connaît pas le secret qui l'oppresse. On l'avait mariée toute jeune fille à Manassé; le soir des noces, lorsque, déjà brûlante de désir, elle étendait les bras vers son époux qui s'approchait de la couche nuptiale, Manassé recula soudain en frissonnant comme si le Seigneur lui avait envoyé une vision redoutable et jamais plus il n'approcha sa femme. Il mourut au bout de six mois; il expira au moment de révéler à Judith ce qu'il avait vu dans la nuit de noces. Depuis lors, c'est-à-dire depuis trois ans, Judith vit dans l'angoisse, elle se croit frappée d'une malédiction mystérieuse; sa prière est une sorte d'ensevelissement dans la divinité, une espèce de suicide. Elle se jette dans le sein de l'Éternel comme les désespérés dans une eau profonde. Ses sens la tourmentent, car elle est jeune, vigoureuse et belle; la femme, dit-elle, n'est rien par elle-même, elle devient quelque chose par l'homme lorsqu'elle conçoit; malheureuses sont les femmes stériles et doublement malheureuse moi-même qui ne suis ni femme ni vierge. Elle n'a pas voulu épouser Ephraïm, malgré ses supplications, car elle apporterait avec sa beauté la folie et la mort.

Ephraïm lui annonce l'approche d'Holopherne et une exclamation lui échappe dont elle rougit aussitôt : « Je voudrais le voir! » Plus tard, lorsqu'elle a en vain essayé de persuader Ephraïm d'aller tuer Holopherne au milieu des siens, son âme parle à son insu une seconde fois : « Comment il serait possible de le tuer? Est-ce que je le sais? si je le savais, je le ferais moi-même; je sais seulement qu'il faut qu'on le tue. » Telle est la volonté de Dieu : « Montre-moi, lui répond Ephraïm, celui qui accomplira cette œuvre impossible ». Elle reprend : « Je te le montrerai; il faut qu'il vienne! Et si ta lâcheté est celle de tout ton sexe.... alors une femme a acquis le droit d'accomplir une grande action, alors... Ah! j'ai exigé cet acte de toi, je dois prouver qu'il est possible[3]! » Dès cet instant l'idée de l'acte nécessaire est née dans l'esprit de Judith. Pendant trois jours elle hésite encore; elle supplie Dieu dans les larmes et le tremblement de lui montrer par un signe qu'elle est l'élue : car

1. W. I, 12-14. Le rôle d'Achior est transcrit à peu près sans modification de la Bible; cf. *Livre de Judith* : V, 20-21; VI, 6-9; 14. — 2. Bw. II, 33. — 3. W. I, 22-24.

quelle que soit la joie avec laquelle elle immolerait l'ennemi du Seigneur, une pensée l'arrête encore : entre elle et son acte il y a un péché. « *Der Weg zu meiner That geht durch die Sünde* [1]. » Elle ne pourra trouver l'occasion de tuer Holopherne qu'en se donnant d'abord à lui. Le Seigneur peut-il ordonner cela? Mais maintenant l'inspiration divine vient; elle reconnaît que le but étant pur, les moyens ne peuvent être impurs; le Seigneur qui ordonne l'acte, sanctifie tout ce qui le prépare. Et si le Seigneur n'a pas voulu jusqu'ici qu'elle connût l'homme, c'est qu'il l'a réservée pour une grande mission. Ce n'est pas qu'elle ne craigne encore de défaillir; elle supplie Dieu de ne pas permettre qu'Holopherne accomplisse une bonne action devant elle. Maintenant elle veut prendre quelque nourriture et se parer; comment elle accomplira au juste son projet, elle ne le sait. « L'archer qui demande comment il doit tirer, n'atteindra pas le but [2]. »

« Toute ma tragédie, écrit Hebbel à Mme Stich-Crelinger, est basée sur ce fait que dans une crise de l'univers la divinité intervient directement dans le cours des événements et fait accomplir des actes extraordinaires par des individus qui ne les auraient pas accomplis de leur propre mouvement. Une crise de ce genre se produisit lorsque Holopherne menaça d'anéantir le peuple élu d'où devait sortir celui qui rachèterait l'humanité. En ce moment exceptionnel l'esprit de Dieu descend sur Judith et lui inspire une pensée qu'elle ose adopter seulement lorsqu'elle voit qu'aucun homme ne la fait sienne [de là la scène avec Ephraïm]. Mais ce n'est plus seulement la confiance en Dieu, c'est encore la vanité qui fait mûrir cette pensée dans l'esprit de Judith, car la nature humaine n'est jamais absolument bonne, ni absolument mauvaise [3]. » Nous avons ici le centre du caractère de Judith. En tant qu'elle personnifie le judaïsme comme Holopherne le paganisme, elle est un symbole, un simple instrument de la divinité et ne possède pas à vrai dire d'individualité. Mais c'est une nécessité de la réalité et encore plus du drame qu'un personnage ne peut pas être un pur symbole ; il reste toujours un individu. Dieu a beau le choisir comme instrument de sa volonté et l'élever ainsi jusqu'à lui, il ne peut effacer les traces de la nature humaine qui est essentiellement faible et imparfaite. L'individu n'aurait pas accompli de lui-même l'acte extraordinaire; il doit être animé et soutenu par l'inspiration divine; mais, d'autre part, il corrompt cet acte en y introduisant des motifs humains, des sentiments individuels; or le sentiment individuel par excellence c'est la vanité, l'idée excessive que l'homme se fait de lui-même, qui le pousse à magnifier son être et à considérer comme son œuvre ce qui est en réalité l'œuvre de Dieu. Par ce sentiment le serpent entraîna le premier homme au péché : « Tu seras comme Dieu ». Judith l'avoue : avant même de savoir sûrement que le meurtre d'Holopherne était un acte ordonné de Dieu, elle caressait l'idée de ce meurtre et se réjouissait de voir qu'aucun homme ne s'offrait pour

1. W. I, 26. — 2. Tag. II, 1978. — 3. Bw. II, 35.

l'exécuter; une voix intérieure qu'elle écoutait avec ravissement lui criait : « C'est toi! c'est toi! » C'est cette vanité coupable qui justifie Dieu lorsqu'après l'acte nécessaire il abandonne à ses propres forces celui qui, dans son orgueil insensé, se figurait marcher sans guide et sans soutien. Dieu ne pourrait du reste le protéger plus longtemps : celui qui s'élève doit être rabaissé; l'individu qui a accompli un acte extraordinaire a dépassé les bornes de la condition individuelle et doit être châtié par les mêmes lois de l'univers dont il a troublé le cours.

Avec une folle présomption Judith s'imagine pouvoir accomplir sa mission froidement et impassiblement comme un instrument de la divinité. C'est la ruse la plus raffinée de la vanité : se figurer qu'on est sans vanité, qu'on agit seulement *ad majorem Dei gloriam*. Judith peut d'autant moins se défendre de cette présomption qu'elle est une femme. Aucun être n'est moins fait qu'une femme pour accomplir une mission divine sans l'altérer par des sentiments individuels. Au dualisme qui divise l'univers vient s'en ajouter dans la tragédie un second qui divise l'humanité. Judith est le symbole non seulement du judaïsme, mais de la femme, comme Holopherne de l'homme. Hebbel avait déjà longuement réfléchi sur le rôle de la femme dans l'humanité et sur sa situation vis-à-vis de l'homme; son drame en a profité. Nous avons vu qu'il était absolument hostile aux doctrines de la Jeune Allemagne réclamant pour la femme une plus grande liberté et l'égalité vis-à-vis de l'homme [1]. Hebbel considère la femme comme un être à part, ce qui ne veut pas dire un être supérieur, auquel on ne doit accorder aucun droit, mais seulement des privilèges, ce que d'ailleurs elles préfèrent. La femme doit rester confinée dans un cercle étroit; Hebbel la compare au bulbe d'une jacinthe qui meurt lorsqu'il fait éclater le pot où on l'a logé [2]. Ce cercle étroit est celui de la vie familiale et domestique. La nature de la femme est essentiellement bornée, tandis que celle de l'homme est illimitée [3].... Les femmes sont incapables de s'occuper des grands problèmes de l'univers; elles n'ont pas au moindre degré la faculté spéculative; les énigmes de l'existence ne les préoccupent qu'autant qu'elles ont quelque rapport avec leur intérêt personnel; la femme vit dans le moment présent, tandis que l'homme a par nature un point de vue plus élevé [4]. Il vit pour l'univers; les femmes ne vivent que pour l'homme; il est le but de toutes leurs préoccupations; elles ne connaissent d'autre dieu que le dieu de l'amour et d'autre sacrement que celui du mariage [5]. Une femme ne peut vivre que si elle s'assure la possession de l'homme qu'elle aime, c'est la condition de son existence et il n'est pas de ruses qu'elle n'emploie pour enchaîner l'homme à jamais, car elle n'admet que des liaisons éternelles [6].

La femme se trouve tout à fait à sa place dans son petit ménage;

1. Tag. I, 593, cf. Tag. I, 1559, sur Charlotte Stieglitz. — 2. Tag. I, 627, 366. — 3. Tag. II, 2309. — 4. Bw. II, 339; Tag. II 3022. — 5. Tag. I, 373; 502. — 6. Bw. III, 204; Tag. I, 162.

sur l'homme, au contraire, dont l'esprit avide de larges horizons et de vastes pensées ne supporte qu'avec peine les mesquineries du mariage, l'épouse exerce souvent une influence pétrifiante[1]. Ce n'est pas par la pensée ou par la volonté que la femme doit agir mais par l'amour; là est d'ailleurs la beauté de son rôle, car c'est l'amour qui supprime l'hostilité naturelle entre les deux sexes[2]. La femme doit être tout amour vis-à-vis de l'homme, c'est-à-dire soumission et dévouement. L'idéal de la femme, selon Hebbel, c'est la Kätchen von Heilbronn de Kleist. La nature de la femme est d'agir par la souffrance, « durch Dulden thun[3] ». De son propre aveu Hebbel a combattu dans sa tragédie l'émancipation des femmes : « La folie de notre époque qui idolâtre quelques individualités féminines anormales et informes quoique richement douées et qui veut tirer de la maladie même, du retour au chaos, de nouvelles règles de vie, ne peut répugner à aucun homme plus qu'à moi[4] ».

La femme étant telle que le prétend Hebbel, y a-t-il un acte qui convienne moins à la nature féminine que celui de Judith? Elle ressent elle-même comme une malédiction le fait de n'être ni épouse ni mère; sa servante Mirza, dans son simple bon sens, prononce une parole profonde : « Une femme doit enfanter des hommes, elle ne doit jamais en tuer[5] ». Celle dont la mission est de donner la vie, ne doit pas donner la mort ou du moins ce n'est que dans des moments de crise, lorsque l'univers lui-même est ébranlé, qu'elle peut oser un pareil acte, et elle devra toujours finalement l'expier. Car la femme n'est pas faite pour agir : l'homme est capable d'une activité consciente, réfléchie, tenace; la femme n'est capable que d'une activité convulsive et désordonnée qui dissimule mal sous le caractère inouï, surhumain de l'acte accompli, l'incohérence et la faiblesse de la volonté. Dans la *Judith*, dit Hebbel au moment même où il écrit sa tragédie, je mets en scène l'acte d'une femme, c'est-à-dire le plus violent contraste qui soit, la volonté et l'impuissance, un acte qui n'en est pas un, « dies Thun das doch kein Handeln ist[6] ». Judith n'agit pas en vertu d'une résolution longuement méditée et n'accomplit pas froidement et énergiquement son acte comme il conviendrait pour une mandataire de la divinité; elle agit comme une femme, en faisant intervenir toutes sortes de petits motifs personnels. Pour se donner du courage elle est obligée de se défier elle-même[7]. Elle a imprudemment et sans y réfléchir exprimé devant Ephraïm cette idée que tuer Holopherne est possible parce que le Seigneur l'ordonne, et qu'il s'agit seulement de trouver un homme assez brave. Lorsque Ephraïm s'est dérobé, elle a affirmé dans sa colère qu'en présence de la lâcheté des hommes, les femmes ont le droit d'accomplir cet exploit. « J'accomplirais moi-même cet acte si je savais comment l'accomplir. » Une parole inconsidérée dont elle se sent ensuite prisonnière : « J'ai exigé cet

1. Bw. I, 202. — 2. Bw. I, 274; Tag. II, 2101. — 3. Bw. I, 360-361; Tag. I 1516; cf. la lettre à Gravenhorst, Bw. I, 170-172, pour la plupart de ces idées. — 4. Bw. II, 103. — 5. W. I, 67. — 6. Tag. I, 1802. — 7. W. I, 410.

exploit de toi, maintenant il ne faut prouver qu'il est possible[1] ». Elle ne peut le prouver qu'en agissant elle-même. Mais combien sa volonté a eu au fond peu de part dans sa résolution! Elle reconnaît du reste un droit de préséance aux hommes et ne prend la place d'un homme que lorsque tous renoncent à user de ce droit. Par là, dit Hebbel, elle est une vraie femme et non une virago, mais elle se trompe et doit être punie[2]. La femme ne peut influer sur le sort de l'humanité que dans une époque de crise et lorsque le cours de l'univers aura repris sa régularité, elle devra expier ce rôle anormal. « La grandeur de la femme est une fleur au-dessus d'un précipice; elle perd ses ailes à l'instant même où elle peut de nouveau fouler la terre d'un pied ferme[3]. »

Pourquoi Hebbel a-t-il placé Judith dans cette situation bizarre de demi-vierge? Il ne semble pas avoir conçu ainsi de prime abord ce caractère. Mais, au cours de son travail, ayant écrit d'abord le dénouement et cherchant ensuite à le motiver, il se trouva dans l'embarras. Comment une femme peut-elle se décider à accomplir un acte même agréable au Seigneur et voulu par lui en sachant qu'il lui faudra le payer de son honneur? D'un côté cette femme doit être une vierge, dit Hebbel, pour être assez courageuse pour accomplir un acte aussi extraordinaire que le meurtre d'Holopherne; c'est ce qu'atteste l'histoire [Hebbel pense sans doute à Jeanne d'Arc], c'est une croyance commune à tous les peuples et c'est la conviction intime de notre cœur[4]. La virginité, par un phénomène mystérieux, conserve intacte dans la femme une force morale qui lui permet de s'élever pour un moment au-dessus de l'humanité[5]; « Une veuve comme celle de la Bible, écrit Hebbel à Mme Stich-Crelinger, ne peut plus ressentir ce que Judith doit sentir dans ma tragédie;

1. W. I, 24. — 2. Tag. II, 1944. — 3. Tag. I, 113. — 4. Tag. II, 1872. Kulke fait poser ainsi le problème à Hebbel : « Ist Judith wirklich Weib, so kennt sie die Grösse des Opfers und es widerstrebt ihrem innersten Gefühl; sie kann sich also nicht entschliessen: ist sie Jungfrau, kann ihr der Gedanke dieses Opfer zu bringen gar nicht in den Sinn kommen; dies verhindert die Naivetät der Jungfräulichkeit ». Il faut donc que Judith ne soit ni vierge ni femme : « Das ist nur dann möglich wenn sie verheirathet ist aber von ihrem Manne nicht berührt wurde. Einer solchen Jungfrau kann der Einfall kommen und doch kennt sie, weil sie eben noch Jungfrau ist, die Grösse des Opfers nicht, zu dem sie sich entschliesst ». Sur ce qui arrêtait Manassé, chacun pouvait faire telle supposition qu'il lui plaisait : une vision, un fantôme, etc.; les conséquences seules importaient. [Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 67.]

5. Cf. Solger, *Nachgel. Schriften*, II, 465-466 : « In der *Elektra* und der *Antigone* offenbaren sich die höchsten sittlichen Gesetze in ihrer erhabensten und schreckensvollsten Würde. Das Werkzeug ihrer Handhabung ist in jedem dieser beiden Stücke eine Jungfrau. Und das mit vollem Rechte. Denn wie das weibliche Geschlecht weit näher und inniger als das männliche mit der allgemein sinnlichen Natur verknüpft und weit mehr ihren Gesetzen unterworfen ist, so lebt auch in edlen Frauen am kräftigsten und als ein Grundtrieb ihres Wesens das allgemeine Gefühl der höchsten Sitte im ursprünglichsten und erhabensten Sinne. Weit entfernt also unserem Dichter [Sophokles] vorzuwerfen dass er die Weiblichkeit hier zu hart und männlich behandelt habe, müssen wir ihn vielmehr bewundern, dass er sie so glorreich erhob zu ihrer höchsten und heiligsten Bedeutung. » Sur *Antigone*, cf. encore Solger, N. S. I, 162 et suiv.

une veuve ne peut même pas se décider à une démarche dont elle connaît le but, mais il n'en est pas de même d'une vierge ou d'une veuve qui est encore une vierge [1]. » Mais, d'autre part, il est à peu près tout aussi impossible que Judith soit simplement une vierge, car une âme virginale peut tout sacrifier, sauf elle-même; avec sa pureté disparaît ce qui fait sa force; elle ne peut plus avoir le privilège de son innocence aussitôt qu'elle a perdu celle-ci et la seule résolution d'aller sciemment et délibérément se donner à un homme équivaut ici au fait : « Il m'a donc fallu placer Judith, conclut Hebbel, à mi-chemin entre la femme et la vierge et j'ai ainsi motivé son acte. Reste à savoir si Judith ne perd pas par là de sa signification symbolique, si elle ne devient pas simplement l'exégèse d'un caractère énigmatique [2]. »

Cette crainte de Hebbel n'est pas injustifiée. Son raisonnement sans être faux est subtil et son plus grand défaut est d'aboutir à une solution qui a scandalisé les uns et fait rire les autres. Hebbel aurait pu se rappeler les reproches qu'il avait adressés aux auteurs qui confondaient dans leurs pièces la logique avec la motivation. On peut aboutir par une déduction irréprochable à une situation que sa bizarrerie rendra toujours littérairement inacceptable. Tout au plus peut-on louer, comme Heine, dans le récit de cette nuit de noces un côté mystérieux et fantastique [3], propre à créer autour de Judith une atmosphère d'angoisse et de prédestination. Il faut ajouter enfin que ce mariage presque consommé a éveillé en Judith des désirs dont elle a cru triompher par la prière, mais qui subsistent inconsciemment au fond de son âme, qui jouent déjà un rôle sans qu'elle s'en doute et qui en face d'Holopherne se réveilleront avec une telle intensité qu'elle ne sera plus maîtresse d'elle-même [4].

V

Il reste à démontrer que l'acte de Judith est nécessaire, sinon il est horrible. Tous les hommes dans Béthulie sont-ils des lâches et la ville ne peut-elle pas résister plus longtemps? De là la grande scène au troisième acte où le peuple assemblé sur la place publique déli-

1. Bw. II, 31-32. — 2. Tag. II, 1872. — 3. « Gespenstiches. » Tag. II, 2799. Heine admirait aussi le caractère d'Holopherne et sa joie de vivre opposée au « pâle spiritualisme des Juifs ».

4. A. von Berger a signalé sur ce point une source probable de Hebbel. Dans le livre de Tobie qui précède immédiatement dans la Vulgate celui de Judith, il est raconté que Sara, fille de Raguel, était la victime d'un démon nommé Asmodée; elle avait déjà épousé sept hommes l'un après l'autre, mais le démon les avait tués aussitôt qu'ils s'étaient approchés d'elle. Enfin le fils de Tobie l'épousa et la délivra, mais ils durent passer les trois premières nuits de leur mariage en prières. En effet le jeune Tobie l'épousa non dans un désir charnel, mais pour procréer des enfants par lesquels le nom du Seigneur sera béni dans tous les siècles. Il semble qu'il y ait eu intervention du Seigneur pour réserver Sara à Tobie, comme Judith pour sa mission. [*Livre de Tobie*, III, 8-19; VIII, 4-10. *Hamburger Correspondent*, 552: novembre 1908.]

bère sur la situation. Un autre but de cette scène est de nous montrer les liens qui unissent Judith à sa nation, de nous faire voir que cette confiance en l'action immédiate de Dieu pour sauver son peuple est la plus profonde des croyances nationales. L'esprit divin n'est pas à l'œuvre seulement dans Judith, mais même parmi les individus les plus humbles de cette race d'où sont sortis tant de prophètes.

Béthulie est dans une situation presque désespérée. La soif contraindra bientôt les habitants à la capitulation, car les Assyriens ont occupé les sources situées en dehors des murs qui alimentent la ville. Cependant les Juifs ne sont pas encore si abattus que deux jeunes gens ne trouvent la force de rivaliser dans ce genre de plaisanteries subtiles et ergoteuses qui convient à l'esprit raisonneur, abstrait et sec de cette race de pharisiens et de commentateurs de la loi. « Je ne sais s'il ne vaudrait pas mieux qu'on ouvrit les portes à Holopherne [1] » remarque l'un d'eux en s'en allant. Deux bourgeois plus âgés se communiquent, comme les bourgeois de tous les pays, le dernier bruit du jour sur la cruauté inouïe d'Holopherne et de nouveau tombe une parole importante : « La longanimité du Seigneur m'est incompréhensible; s'il ne hait pas ce païen, qui est-ce qu'il hait [2]? » Le peuple tout entier est ballotté entre la pensée de la capitulation et une vague espérance dans la colère du Seigneur, une espérance qui diminue d'heure en heure.

Cependant ces gens devraient savoir combien est lente la vengeance divine. Ils en ont un exemple parmi eux : ce Samuel, tellement vieux qu'il ne sait plus son âge. Autrefois il tua son frère dont il convoitait la femme et lorsque celle-ci mourut, il attendit que la main du Seigneur le frappât. Mais la mort l'a toujours épargné, tandis que mouraient les enfants de son frère et les enfants de leurs enfants, tous ceux qui auraient pu exercer contre lui la loi du talion et enfoncer dans sa tête le clou qu'il enfonça dans celle de son frère. Un ancien harangue le peuple au nom du grand-prêtre. Les prêtres sont le levain de cette race, ceux qui lui rappellent que Dieu conduisit son peuple à travers la mer et à travers le désert et que Moïse triompha d'Amalec non par l'épée, mais par la prière. Cependant la foi faiblit lorsque la faim et la soif affaiblissent le corps. Un citoyen, Assad, exige à haute voix qu'on n'écoute plus les prêtres, qu'on ouvre les portes et qu'on implore la pitié d'Holopherne. Le peuple approuve cette proposition. Mais à ce moment Daniel, que Assad, son frère, conduit par la main et qui depuis sa naissance, depuis trente ans, est muet, recouvre la parole pour crier en montrant son frère : « Lapidez-le! lapidez-le! » « Un prophète! un prophète! » crie la foule. Et pendant qu'Assad meurt, Daniel continue : « Je viens! je viens! dit le Seigneur, mais vous ne devez pas me demander d'où je viens. Pensez-vous que c'est le moment? Moi seul je sais quand c'est le moment.... Je vous ai laissés croître et prospérer comme le grain pendant l'été. Pensez-vous que je laisserai le païen moissonner ma récolte? En vérité je vous le dis, cela ne sera pas [3]. »

1. W. I, 30. — 2. W. I, 30. — 3. W. I, 34-35.

En ce moment entre Judith et ces mots du prophète frappent ses oreilles : « Si puissant que soit votre ennemi, je n'ai besoin que d'un faible instrument pour l'anéantir ». Et cependant que Judith reçoit de Dieu même la confirmation de sa mission, la voix prophétique s'éteint. Le Seigneur refuse la parole à Daniel pour répondre au blasphémateur Samaja, un rationaliste qui ne peut admettre que Dieu donne la parole aux muets pour en faire des fratricides. Si le Seigneur veut faire un miracle, pourquoi ne fait-il pas pleuvoir ou pourquoi ne donne-t-il pas à Holopherne l'idée de battre en retraite? demande Samaja au nom du sens commun. Il conclut triomphalement : « Ce qui est contre la nature est contre Dieu ».

En vain Judith proteste, car si Samaja a raison, l'acte qu'elle médite est impie : « Est-ce que tu veux prescrire au Seigneur quelle voie il doit suivre? Est-ce qu'une voie ne devient pas pure par le seul fait qu'il l'a choisie[1]? » Mais le peuple est de nouveau incrédule. Un autre bourgeois, Josua, demande que l'on livre à Holopherne les prêtres qui ont excité le peuple à la résistance. Peut-être Holopherne fera-t-il grâce au reste des habitants. On aurait adopté cette proposition, mais Aehior apparaît, apportant la nouvelle que tout est désormais inutile. Holopherne a juré d'exterminer les habitants jusqu'au dernier. Il faut que le Seigneur vienne à notre aide avant cinq jours, disent les prêtres, ou bien nous serons tous morts. Et Judith, solennellement, comme si elle prononçait un arrêt de mort : « Ainsi donc, dans cinq jours, il faut qu'il meure[2] ». Les dernières hésitations ont disparu de son esprit.

Hebbel a toujours été particulièrement satisfait de cette scène; en 1849 il estimait encore que ce troisième acte de *Judith* avec l'intervention de Daniel ne pouvait se comparer à rien dans aucune littérature[3]. « *Judith*, écrit-il un peu plus tard, est une œuvre imposante, le prophète Daniel suffirait à lui seul pour la tirer de la foule des tragédies[4]. » Il est facile de deviner quelle fut l'intention de Hebbel en faisant apparaître ce prophète. Cette apparition, écrit-il à Mme Stich-Crelinger, donne la mesure de l'époque; elle montre à quel degré en était le développement de l'univers; le cours de la création ne se déroulait pas encore assez de lui-même pour rendre superflues les interventions directes de la puissance divine[5]. Daniel non seulement confirme Judith dans sa décision en annonçant en des termes suffisamment clairs pour elle que le Seigneur l'a élue pour délivrer son peuple, mais encore il lui montre par son propre exemple que Dieu suit les voies qu'il lui plaît et les purifie par le fait qu'il les choisit. Ce qui est contre la nature peut être selon la volonté divine. Non seulement Daniel est un précurseur de Judith, mais par avance un exemple de la façon dont le Seigneur brise son instrument lorsqu'il a rempli son office. Il le prive de nouveau du don de la parole et ne lui permet pas de se défendre contre les reproches de Samaja. Daniel, en effet, en faisant lapider son frère,

1. W. I, 35. — 2. W. I, 41. — 3. Bw. IV, 148. — 4. Bw. IV, 152; cf. Bw. V, 57; 333. — 5. Bw. II, 38.

a commis une action monstrueuse, quoiqu'il fût alors animé de l'esprit divin, et cette action doit être châtiée. Chacun de nos actes a deux faces : l'une qu'éclaire la sagesse divine, l'autre qu'éclaire la sagesse humaine, et nous sommes doublement responsables. Ce que la sagesse divine absout ou même ordonne peut être coupable aux yeux de la sagesse humaine et il est juste que nous l'expiions, car nous n'avons pas le droit de nous affranchir des lois de notre condition. Les juifs qui se sont prosternés devant le prophète veulent ensuite le lapider à son tour parce qu'il les a poussés à se souiller du sang d'un juste. Samaja le préserve de la vengeance populaire, il est vrai, et l'emmène chez lui, mais dans l'intention de le pousser au suicide et de démontrer ainsi qu'il n'était qu'un imposteur animé de l'esprit de l'abîme. Le Seigneur ne permettra pas, du reste, que son prophète soit confondu et Daniel étranglera Samaja, mais il achèvera sa vie dans le remords, peut-être par le suicide. Un funeste présage pour Judith.

La technique de cette scène présentait des difficultés particulières parce que c'est le peuple qui y joue le principal rôle. Dans une critique d'une tragédie sur Masaniello, à peu près à la même époque, Hebbel fait remarquer que dramatiquement le peuple n'existe qu'à la condition de se concentrer dans une grande individualité qui le représente; si le peuple paraît lui-même sur la scène, il joue en général un rôle assez misérable, par exemple dans Shakespeare ou dans Goethe (les Flamands dans *Egmont*). Si les Suisses dans *Wilhelm Tell* font un peu meilleure figure, ils le doivent au feu de Bengale que Schiller n'a pas épargné [1]. Des gens du commun restent des gens du commun; chacun d'eux doit avoir, comme tout personnage dramatique, au moins un embryon d'individualité, mais celle-ci ne peut guère être intéressante, et le fond commun doit ressortir, l'impersonnel, la seule chose qui nous importe, l'esprit du peuple. Il faut qu'un même élan emporte toute la scène, mais chez beaucoup d'auteurs dramatiques, en pareil cas, chaque personnage s'avance, débite son petit bout de rôle et se retire sans s'occuper de ce qui a précédé ni de ce qui va suivre. Hebbel a évité ce défaut. Sans doute, au début, les dialogues des deux jeunes gens, puis des deux bourgeois, puis de Samuel et de son petit fils et de deux autres bourgeois encore se succèdent d'une façon un peu artificielle. Mais lorsqu'entrent presque simultanément un des anciens de Béthulie, Assad et Daniel, Judith, Samaja et Achior le Moabite, la discussion qui se poursuit avec des péripéties diverses entre ces personnages, et dans laquelle intervient le peuple, forme un tout dont on ne peut rien retrancher. La foule nous apparaît selon sa vraie nature, plus soumise au sentiment qu'à la raison, prompte à se contredire et toujours prête à se ranger à l'avis de celui qui a parlé le dernier.

Et surtout cette foule est une foule juive. Hebbel a admirablement rendu le caractère du peuple élu. Ce ne sont pas les armes qui font

1. W. X, 406.

la gloire de ce peuple : le Seigneur n'a pas voulu qu'il fût propre à la guerre. Habitués à compter sur l'intervention divine pour les sauver, les Hébreux ne sont dans les circonstances critiques ni énergiques, ni même courageux; leur vaillance ne se déploie que lorsqu'il s'agit de massacrer un ennemi déjà en fuite ou de lapider un blasphémateur; pour ne pas être passés au fil de l'épée, ils sont prêts à ouvrir leurs portes, à livrer leurs chefs et à renier leur Dieu. Entre eux et lui, ils considèrent qu'il y a une sorte de contrat : il doit les protéger, moyennant quoi ils lui offrent de somptueux sacrifices; mais s'il ne tient pas ses engagements, ils ne se font aucun scrupule de reprendre leurs dons, le pain et l'huile, pour les employer à leur propre consommation; si le Seigneur se fâche ou se décide après coup à remplir ses promesses, on le dédommagera par des offrandes plus abondantes. Il n'y a chez ce peuple ni piété véritable, ni profonde moralité. Chez les Hébreux l'intelligence est tout : ils sont subtils, bavards, ergoteurs, mais durs, égoïstes, intéressés, ingrats, lâches et perfides. Honorer Dieu c'est pour eux accomplir machinalement des rites dans lesquels le cœur n'a aucune part; lorsqu'ils ont satisfait au texte de la Loi, ils s'abandonnent à leurs vices, surtout à leur lubricité, capables après la faute, non du remords, mais d'une peur effroyable du châtiment divin. Les prêtres les dominent par la crainte en les menaçant de la vengeance du Seigneur et exploitent leur autorité au mieux de leurs propres intérêts; mais si Dieu semble ne plus les protéger, la foule est prête à massacrer ceux qu'elle déteste secrètement. La seule forme d'énergie que connaissent les Hébreux, c'est la convulsion maladive, la rage fanatique, l'hystérie prophétique. Rien ne les indigne lorsqu'il s'agit de leur salut : qu'une femme offre, comme Jahel, l'hospitalité à l'ennemi vaincu, se donne à lui pour mieux étouffer sa méfiance et profite ensuite de son sommeil pour lui enfoncer dans le crâne un piquet de tente, ce n'est là qu'une œuvre louable; contre les païens, les *goim*, la plus atroce perfidie est permise.

Après la prophétie de Daniel, la décision de Judith est irrévocablement prise : « Tu connais Holopherne, dit-elle à Achior, parle-moi de lui[1]. » Mais Achior ne sait d'abord raconter d'Holopherne que les exploits par lesquels il force l'admiration même de ses ennemis; c'est un véritable soulagement pour Judith d'apprendre enfin de l'Assyrien quelques atrocités auxquelles elle se promet de penser pour se donner le courage de la vengeance. Tant la volonté du Seigneur est impuissante à la rendre sûre d'elle-même. Cependant, sur son ordre, on lui ouvre une porte de la ville et, sans révéler son dessein, elle s'en va vers le camp d'Holopherne, suivie seulement d'une servante.

1. W. t, 42.

VI

Holopherne la reçoit assis sur un trône au milieu de ses capitaines; elle se jette à ses pieds; sa beauté produit sur l'Assyrien une impression profonde et il l'écoute patiemment cependant qu'elle essaie de le fléchir et d'obtenir la vie sauve pour les habitants de Béthulie. C'est un dernier effort qu'elle tente pour se soustraire à sa mission, mais lorsqu'il se montre insensible, elle éclate d'un rire sauvage en songeant que désormais il n'y a plus qu'une voie qui s'ouvre devant elle. Elle annonce donc à Holopherne que le Seigneur l'envoie vers lui pour l'aider à châtier un peuple ingrat; une vision lui a ordonné de conduire Holopherne à Jérusalem et de remettre le peuple juif entre ses mains comme un troupeau qui n'a plus de berger. Avant cinq jours sonnera l'heure où Béthulie doit tomber; le Seigneur donnera un signe; Judith demande seulement la faveur de passer ces cinq jours dans la solitude et la prière, ce que lui accorde Holopherne. Elle a si bien joué son rôle que sa servante elle-même croit qu'elle est venue pour trahir son peuple [1].

Quatre jours séparent le cinquième acte du quatrième. C'est le soir après le festin; Holopherne cause avec ses capitaines et, le vin allumant ses désirs : « C'est une honte, dit-il, pour nous Assyriens, que de voir cette femme au milieu de nous, sans avoir joui d'elle [2] ». Pour Holopherne une femme est une femme, non pas un individu, mais une chose, un esclave, un instrument de plaisir. Il se réjouit de vaincre leur résistance, moitié par la violence, moitié par la séduction : « Cette Judith... son regard est gracieux et ses joues riantes comme la clarté du soleil, mais dans son cœur habite seulement son Dieu et je veux l'en chasser;... il faut qu'elle faiblisse devant moi par son propre sentiment, par la trahison de ses sens [3] ». Déjà Judith est troublée jusqu'au fond d'elle-même lorsqu'elle entre; elle reste seule avec Holopherne; ils causent.

Holopherne : « Dis-moi, qu'as-tu pensé lorsque tu as appris que mon armée menaçait ton pays? — Judith : Je n'ai rien pensé! — H. : Femme, on pense à maintes choses lorsqu'on entend parler d'Holopherne. — J. : Je pensais au Dieu de mes pères. — H. : Et tu m'as maudit? — J. : Non, je pensais que Dieu le ferait. — H. : Donne-moi le premier baiser (*il l'embrasse*). — J. (*à part*) :

1. W. I, 56. Dans le troisième et le quatrième acte Hebbel a emprunté une série de traits à la Bible : l'occupation des sources par les Assyriens, *Livre de Judith*, VII, 7; 12-15; la parole de Judith sur l'impénétrabilité des voies du Seigneur : VIII, 14; le silence qu'elle garde sur ses projets, VIII, 33-35; la résolution des Hébreux de porter la main sur les offrandes, XI, 13; la toilette de Judith, sa sortie de la ville, IX, X, *passim*; ses promesses captieuses à Holopherne, X, 13; ses prières dans la solitude pendant cinq jours, XII, 7; l'exclamation du chef assyrien : « Vraiment le peuple qui a de pareilles femmes n'est pas à mépriser », X, 19; l'assemblée du peuple est esquissée, VII, 23-32.

2. W. I, 58; cf. *Livre de Judith*, XII, 12. — 3. W. I, 59.

Oh! pourquoi suis-je une femme? » Au premier baiser elle sent la faiblesse de son sexe. « Bois du vin, Judith, continue Holopherne, dans le vin nous trouvons tout ce qui nous manque. — J. (*boit*) : Oui, le vin donne le courage, le courage! — H. : Ainsi, il te faut du courage pour t'asseoir à ma table, supporter mes regards et prévenir mes baisers? Pauvre enfant! — J. : Oh! tu es... (*se reprenant*) Pardonne-moi (*elle pleure*). — H. : Judith, je lis dans ton cœur. Tu me hais. Donne-moi la main et parle-moi de ta haine. — J. : La main? ô mépris railleur qui essaie d'anéantir ma personnalité! — H. : Vraiment, vraiment, cette femme est désirable. — J. : Déborde, mon cœur! Ne te contiens plus! (*Elle se lève.*) Oui, je te hais, je te maudis et il faut que je te le dise, il faut que tu saches combien je te hais et je te maudis, si je ne veux pas devenir folle. Maintenant tue-moi! — H. : Te tuer? Demain, peut-être. Aujourd'hui, nous allons d'abord coucher ensemble. — J. (*à part*) : Quel soulagement! Maintenant, j'ai le droit de le tuer. » — Pourquoi? parce qu'il a bravé le Seigneur? Non, parce qu'il a outragé Judith. Ce n'est plus déjà une vengeance divine, mais une vengeance humaine.

Ephraïm, qui a suivi Judith, essaie de tuer Holopherne, qui se contente de le faire enfermer dans une cage, comme un animal curieux et tandis qu'il vante lui-même sa clémence, Judith murmure : « Dieu de mes pères, protège-moi contre moi-même, que je ne sois pas forcée d'adorer ce qui me fait horreur. C'est un homme! » Holopherne continue à étaler sa grandeur surhumaine. Judith : « Cesse, cesse! il faut que je le tue ou que je me prosterne devant lui! » « La force! la force! » crie Holopherne et son emphase orientale se déverse en tirades : « Mes sentiments et mes pensées tourbillonnent comme des feuilles sèches, gémit Judith. Homme, monstre, tu te dresses entre moi et mon Dieu. Il faut que je prie en ce moment et je ne puis. — H. : Jette-toi à genoux et adore-moi.... — J. : Je ne sais ce qu'on peut te répondre. Où était le siège de mes pensées, il n'y a plus que solitude et ténèbres. Je ne comprends même plus mon cœur. — H. : Tu as le droit de te moquer de moi, car on ne doit pas essayer de faire comprendre semblable chose à une femme. — J. : Apprends à estimer cette femme! Elle est venue à toi pour t'égorger et elle te le dit. — H. : Et elle me le dit seulement pour s'ôter la possibilité de son acte. O lâcheté qui croit être grandeur. Mais sans doute tu ne songes à me tuer que parce que je n'ai pas encore couché avec toi. Pour me préserver de toi, je n'ai qu'à te faire un enfant. — J. : Tu ne connais pas une Juive. Tu ne connais que des créatures qui trouvent le comble du bonheur au plus profond de leur abaissement. — H. : Viens, Judith, je veux faire ta connaissance. Résiste encore un peu, je te dirai moi-même jusqu'à quand. Encore une coupe! (*Il boit.*) Et maintenant cesse de résister; cela suffit. (*Il l'entraîne de force.*) — J. (*en disparaissant*) : Il faut..., je veux..., honte sur moi à tout jamais, si je ne le puis pas [1]. »

1. W. t, 66-67.

Le pourra-t-elle? Ce n'était pas le paganisme et le judaïsme qui se trouvaient face à face dans cette scène, mais un homme et une femme, l'homme brutal et railleur, estimant la femme tout juste autant qu'une coupe de vin, la femme remplie à la fois d'admiration et de haine pour le despote qui lui fait sentir sa force, une admiration qui est tout près de se changer en un autre sentiment. Holopherne a réellement chassé Dieu du cœur de Judith. Elle va vers Holopherne, dit Hebbel; elle trouve en lui « le premier et le dernier homme de la terre »; elle sent, sans en avoir nettement conscience, qu'il est le seul qu'elle pourrait aimer, elle frissonne en le voyant se dresser devant elle dans toute sa grandeur, elle veut s'imposer à son estime et révèle tout son secret; le résultat est qu'Holopherne, qui la traitait déjà comme un jouet, l'humilie maintenant véritablement; il méconnaît et raille les motifs qui la guident, il étend sa main sur elle comme sur une proie et s'endort tranquillement [1].

Au bout d'un moment Judith rentre chancelante dans la partie de la tente où est restée Mirza, sa servante. Derrière les tentures à demi relevées, on aperçoit Holopherne endormi sur son lit. Son épée est suspendue à son chevet. Le sacrifice est consommé et Judith, qui maintenant seulement comprend que c'est tout son être qu'elle a donné, est anéantie en songeant que, si pure et si noble, elle n'a servi qu'à procurer à Holopherne, une ivresse encore plus grossière que celle du vin. Le pis, c'est qu'elle a senti ses sens se révolter contre elle-même; en un instant d'oubli, ne voyant plus dans tout son passé, dans sa croyance en une mission divine que les rêves d'un orgueil puéril, elle a trouvé le bonheur dans sa honte. Mais maintenant elle veut laver, dans le sang d'Holopherne, les baisers qui brûlent ses lèvres. Elle saisit l'épée; un instant elle hésite à le voir endormi, mais le sourire d'un rêve heureux ranime sa fureur et elle tranche la tête de l'Assyrien : « Ah! Holopherne, m'estimes-tu maintenant [2]? »

Le Seigneur désormais n'a plus besoin de Judith et l'expiation peut commencer. De l'acte, Judith remonte aux motifs : « Pourquoi je suis venue vers Holopherne? C'est la détresse de mon peuple qui m'a poussée vers lui comme à coups de fouet, la famine menaçante.... J'avais oublié tout cela pour ne songer qu'à moi. — Mirza : Tu l'avais oublié? Ce n'est donc pas ce motif qui te guidait lorsque tu as plongé ta main dans le sang? — J. (*lentement, anéantie*) : Non, non, tu as raison.... ce n'était pas ce motif.... je n'ai songé à rien, sauf à moi-même. Oh! quel tourbillon dans mon esprit! mon peuple est délivré, mais si une pierre avait écrasé Holopherne, mon peuple devrait plus de reconnaissance à la pierre qu'il ne m'en doit maintenant. De la reconnaissance? Qui est-ce qui en réclame? mais je dois porter seule la responsabilité de mon acte

1. Bw. II, 35. — 2. W. I, 67-70; cf. la description du tableau de Vernet et Bw. II, 157-158, une critique de Möller qui aurait voulu que Judith réveillât Holopherne au moment de le frapper.

et elle m'accable. — Mirza : Holopherne t'a possédée. Si tu engendres un fils, lorsqu'il te demandera ce qu'est devenu son père, que répondras-tu [1] ? »

Nous sommes ici au tournant décisif de la tragédie. Les motifs qui précèdent un acte, remarque Hebbel dans son Journal à cette époque, se tranforment très souvent pendant l'accomplissement de cet acte, ou tout au moins prennent une tout autre apparence. C'est là une circonstance importante que ne soupçonnent pas la plupart des dramaturges [2]. Judith, explique Hebbel à Mme Stich-Crelinger, a accompli son acte sur l'ordre de Dieu, mais au moment suprême, elle n'a conscience que de ses motifs personnels. Les remarques que le simple bon sens inspire à la servante, la précipitent de la hauteur où elle croyait s'être élevée, dans un abîme. De même Daniel, lorsque Samaja lui reproche le meurtre de son frère. Judith tremble lorsque la servante lui rappelle qu'elle peut engendrer un fils. Mais c'est seulement par cette angoisse que Judith devient une héroïne tragique. Ces remords sont nécessaires, car l'homme, même dans les bras d'un Dieu, ne cesse pas d'être un homme ; aussitôt que Dieu l'abandonne, il retombe dans sa condition humaine et recule d'horreur devant l'acte incompréhensible dont il est l'auteur [3]. Parce que Dieu a proclamé, par la bouche de son prophète, que le meurtre d'Holopherne était nécessaire, Judith ne doit pas moins se sentir coupable, car la même malédiction atteint toute la race humaine ; l'homme, même lorsqu'il se sacrifie à la divinité dans un moment d'enthousiasme, n'est jamais une victime entièrement sans tache ; le péché originel corrompt toute l'existence jusqu'à la mort inclusivement (« die Sündengeburt bedingt den Sündentod »), et quoique Judith succombe en réalité par la faute de l'humanité entière, cependant à ses propres yeux elle succombe par sa propre faute [4].

La Bible ignore ces subtilités, cette « confusion des motifs » (*Verwirrung der Motive*). La Judith de la Bible agit uniquement par une inspiration divine continue, sans un instant de défaillance. Mais Hebbel a souvent répété qu'un semblable personnage ne pouvait trouver place dans son drame. C'est une nature commune, une femme qui triomphe par la ruse et s'en glorifie ; pendant trois mois elle se réjouit avec tout son peuple d'un succès qu'elle n'a pas mérité [5]. « Le fait qu'une femme perfide coupa un jour la tête d'un héros me laissa indifférent et même m'indigna sous la forme que lui donne la Bible [6]. » La Judith de la Bible est une Charlotte Corday, un monstre fanatique et artificieux ; pendant trois jours elle danse et chante autour de l'arche d'alliance et lorsqu'elle s'arrête pour respirer, elle assure « ses chers frères » qu'elle n'a pas été « souillée » par l'abominable tyran [7].

Par la « confusion des motifs » imaginée par Hebbel, Judith

1. W. I, 72. — 2. Tag. I, 1756. — 3. Bw. II, 35-36. — 4. Bw. II, 33-34. 5. Tag. II, 1872. — 6. W. I, 410. — 7. W. XI, 13-14 ; cf. W. XI, 61 : « ... eine Katze, wenn man will eine heroische... »

devient une héroïne tragique. Car son acte devient aussi un acte tragique : il est nécessaire parce que ses conséquences le font rentrer dans l'histoire de l'univers et, d'autre part, il écrase l'individu qui doit l'exécuter parce que cet individu a d'un certain point de vue violé la loi morale. Sans cette confusion des motifs la tragédie n'existe plus[1]. Judith ne peut pas échapper à l'étreinte d'Holopherne, comme le réclamait un critique inintelligent. Sinon son acte est monstrueux, atroce; il ne devient humain que parce que c'est elle-même qu'elle venge. Holopherne ayant anéanti son individualité, elle oppose le meurtre au meurtre[2]. Il faut qu'elle se sacrifie, qu'elle expie un acte aussi énorme avant de l'accomplir, que moralement elle subisse le dommage qu'elle inflige ensuite physiquement à son ennemi. Sinon elle ne serait pas une femme, mais un symbole, le symbole de la vengeance divine, un instrument, une chose; or du drame est exclu tout ce qui est symbolique et passif; le drame n'existe que s'il est joué par des individualités[3]. Le tragique est à son comble lorsque de l'acte même de Judith doit naître l'expiation : il se peut qu'elle mette au monde un fils d'Holopherne et qu'ainsi, selon l'antique règle : œil pour œil, dent pour dent, sang pour sang, elle porte dans son sein son meurtrier, un fils qui tuera sa mère[4].

Cependant puisque Holopherne est mort, il faut prendre une décision. Hebbel reconnaissait plus tard que, vers la fin, après la catastrophe, Judith se perdait un peu trop dans la dialectique de ses sentiments[5]. La servante qui voit venir l'aube et craint les tortures des Assyriens, presse sa maîtresse de fuir. Judith veut emporter la tête d'Holopherne comme une preuve pour les habitants de Béthulie. Elles réussissent à sortir du camp et à atteindre Béthulie. Dans la ville où les enfants meurent dans les bras de leurs mères, personne n'espère plus. Seuls les prêtres essaient de profiter de l'état des esprits pour affermir leur empire; ils proclament que ces maux ne sont que la vengeance de Dieu pour les péchés de son peuple. Mais au pied du rempart Judith demande qu'on lui ouvre la porte et sur la place publique elle jette au milieu du peuple la tête d'Holopherne. Aux acclamations elle répond avec amertume : « Oui, j'ai tué le premier et le dernier homme de la terre afin que toi tu puisses faire paître tranquillement tes brebis, afin que toi tu puisses planter tes choux et toi exercer ton métier et engendrer des enfants qui te ressemblent ». Sans en demander plus long, les Hébreux se précipitent hors de la ville pour massacrer les Assyriens déjà frappés d'épouvante par la mort de leur chef. Judith se détourne avec dégoût : « C'est là un courage de bouchers ». Les anciens et les prêtres l'entourent : « Demande ta récompense, nous te la promettons au nom de tout Israël. — J. : Eh bien! vous me tuerez si je vous le demande. — Tous *effrayés* : Te tuer? — J. : Oui, et j'ai votre parole. — Tous : Tu l'as.

1. W. XI, 61. — 2. Bw. II, 87. — 3. W. XI, 13-14. — 4. W. XI, 13-14; cf. la remarque attribuée par Kuh au roi de Bavière, Bw. VII, 292. — 5. Bw. IV, 152.

— Mirza [*saisissant Judith par le bras et l'entraînant hors du cercle*] : Judith! Judith! — J. : Je ne veux pas engendrer de fils à Holopherne. Prie le Seigneur que mon sein reste stérile. Peut-être me sera-t-il miséricordieux[1]. »

Le rideau tombe. Le Seigneur exaucera-t-il la prière de Judith? nous ne le savons pas; le poète lui-même ne le sait pas. La balance doit rester en équilibre parce qu'il n'y a pas en ce monde de dénouement à cette situation : le poète n'a pas à décider si la main de Dieu jettera encore un poids dans un des plateaux[2]. Judith a compris que si cet acte vient réellement de Dieu, il la préservera des suites, mais que, si elle engendre un fils, elle doit mourir pour qu'il ne soit pas tenté de la tuer et elle doit mourir par le peuple pour lequel elle s'est sacrifiée[3]. Cependant qu'elle meure bientôt ou qu'elle prolonge une vie désormais sans but et sans espoir, une mort anticipée, elle sera toujours un exemple de la tragique et fatale destinée de ceux que Dieu élève un instant au-dessus de la condition individuelle, pour leur faire sentir ensuite doublement le poids des liens dont il n'est permis à personne de s'affranchir.

VII

Incontestable et profonde est sur *Judith* l'influence de la *Jungfrau von Orleans*[4]. C'est en janvier 1837, dans une lettre à Elise[5], que Hebbel mentionne pour la première fois l'idée d'une tragédie dont le sujet serait l'histoire de Jeanne d'Arc. Il est possible que les cours de Görres aient attiré son attention sur l'héroïne de Domrémy. Peut-être relit-il alors la pièce de Schiller. En tout cas, s'il songe à reprendre le sujet, c'est parce qu'il trouve que Schiller l'a traité absolument à contresens. D'ailleurs il n'a pas à ce moment-là écrit une seule ligne de la future pièce et il lui faudrait, dit-il, plusieurs années pour l'achever[6]. Dans le courant de 1837-1838 il revient à plusieurs reprises sur cette idée et en mars 1838 il est en état de formuler « le motif tragique » qui est à la base de l'histoire de Jeanne d'Arc : « La divinité elle-même, lorsque, pour atteindre un but important, elle agit immédiatement sur un individu et se permet par là une intervention arbitraire dans le cours de l'univers, ne peut empêcher que son instrument soit finalement broyé par le mécanisme même dont elle a un instant arrêté ou détourné la marche.... Une tragédie qui traduirait cette idée produirait un grand

1. W. I, 79-81. — 2, Bw. II, 34. — 3. Bw. II, 36.

4. Mentionnons pour mémoire l'influence du *Titus Andronicus* de Shakespeare signalée par Hebbel lui-même dans une lettre, il est vrai, de beaucoup postérieure [Bw. VII, 313]. Entre les sujets des deux pièces il y a à peine une ombre de parenté [car la vengeance de Tamora ou celle de Titus ne rappellent que de très loin la vengeance de Judith]. Seul le style dans lequel s'expriment tous les personnages, en particulier Tamora, Titus et le More Aaron, peut avoir eu une action fâcheuse sur le langage d'Holopherne.

5. Bw. I, 145. — 6. Bw. I, 145.

effet en nous ouvrant un aperçu sur le cours éternel de la nature que la divinité elle-même ne peut pas troubler sans être forcé de l'expier[1]. » Ce motif tragique pris dans l'histoire de Jeanne d'Arc, Hebbel le transposera dans l'histoire de Judith ; toute la précédente analyse de la pièce a eu pour but de le démontrer.

Dans un article de 1849 Hebbel a exposé de son point de vue les « intentions » de Schiller en écrivant sa pièce. Schiller, dit-il, a vu très bien que Jeanne d'Arc doit nous être présentée comme une femme qui sort de la sphère assignée par Dieu à son sexe, uniquement parce que Dieu le lui ordonne. C'est pourquoi Schiller fait précéder la décision de Jeanne de toute une série de visions et de rêves et aussi de tant d'hésitations et de doutes qui trahissent chez la femme une résistance involontaire de tout son être. L'individu n'a pas le droit de s'affranchir lui-même, par un acte de sa volonté, des exigences de la nature : il faut que ce soit la nature elle-même qui lui rende sa liberté pour réaliser un but qui ne peut être atteint que par cette voie. Qu'une situation extraordinaire exige un moyen extraordinaire, c'est ce que prouve Schiller en exposant dans le prologue et le premier acte l'état presque désespéré où se trouve la royauté française. Quand le poète nous a ainsi convaincu qu'une puissance divine doit intervenir, il ne se contente pas d'un demi-miracle et c'est à la femme, à la créature la plus faible, la moins désignée en apparence pour ce rôle qu'il prête des forces surnaturelles. Il reste enfin à provoquer dans l'esprit de l'individu un conflit qui résulte de son acte même et qui le soumette de nouveau aux lois de l'univers lorsqu'il est arrivé au terme de sa carrière. La pièce forme alors un tout parfaitement homogène et c'est ainsi que Schiller a conçu la sienne. « Sa motivation est profonde comme un abîme[2]. » Mais ce que Hebbel vient d'analyser c'est pour le moins autant *Judith* que la *Jungfrau von Orleans*.

Sur l'idée même de la pièce, Hebbel est d'accord avec Schiller, mais à la façon dont son devancier a traité le sujet il trouve fort à redire. Selon lui Schiller a sans doute justifié l'intervention de la divinité mais pas suffisamment. Il s'agit bien du salut de la nation française dans la pièce mais cette nation est personnifiée par un roi si lamentable que l'on ne comprend pas pourquoi Dieu se donne tant de peine pour lui conserver son royaume : « Il était nécessaire que la France gardât son indépendance et que Dieu fît un miracle pour la sauver parce que c'est en France que devait naître la Révolution[3] ». Schiller n'en a rien dit. Dans Hebbel, au contraire, on sait immédiatement que le sort du peuple juif est celui de Béthulie, et le sort de l'humanité dépend à son tour de celui du peuple juif. Hebbel a entendu mettre en scène une crise de l'histoire universelle. Schiller n'a pas su selon lui s'élever à un semblable point de vue ; sa conception de l'histoire est superficielle comme sa conception des rapports de l'histoire et du drame. Schiller n'a pas su discerner les grandes puissances qui régissent les cours de l'univers, et de là

1. Tag. I, 1011. — 2. W. XI, 283-285. — 3. Tag. II, 2054.

vient que sa conception du destin tragique, comme le lui reprochera souvent Hebbel, reste mesquine[1].

D'autre part la faiblesse de Schiller en tant que psychologue se trahit selon Hebbel dans la façon dont il a dessiné le caractère de son héroïne. Hebbel déclare dès 1837 et ne se lasse pas de répéter que le grand défaut de Jeanne dans Schiller est le manque total de « naïveté ». Elle est trop consciente de son individualité et de sa mission; elle réfléchit trop et parle trop[2]. Hebbel conçut dès le premier jour son héroïne « comme une simple et noble jeune fille qui, après que Dieu a accompli un miracle par son intermédiaire, recule en frissonnant devant elle-même comme devant un mystère[3] ». En pareil cas, disait-il plus tard, il faut que l'héroïne soit comme une somnambule qui marche les yeux fermés et tombe les yeux fermés dans l'abîme qui s'ouvre finalement sous ses pas[4]. Jeanne prend des attitudes de prophétesse; elle sait exactement à chaque instant quels sont les sentiments de Dieu à son égard et si elle a mérité ou démérité. Judith ne se comprend elle-même qu'après le meurtre d'Holopherne.

Enfin, chez Schiller, la motivation de la crise dans le caractère de l'héroïne est des plus faibles. Il est invraisemblable que Jeanne s'éprenne aussi subitement sur le champ de bataille d'un homme aussi insignifiant que Lionel[5]. A la vierge héroïque il faut opposer un héros, le seul homme qui soit digne de son amour. La *Jungfrau von Orleans* pouvait, du dualisme auquel Hebbel prétendait ramener sa pièce, fournir le facteur féminin; il y manquait le facteur masculin, l'original d'Holopherne.

VIII

Nous avons vu l'admiration de Hebbel pour les drames de Kleist dès 1835 et l'influence des nouvelles de Kleist sur celles de Hebbel. Les deux auteurs mettent en lumière le rapport de l'individu et de l'univers, entendez par là : la force incommensurable qui régit l'univers et écrase l'individu. Il semble même souvent dans Kleist que l'univers ou le destin se plaise à jouer avec l'homme comme le chat avec la souris, et cette conception pessimiste se retrouve dans *Matteo* que Hebbel écrit à la même époque que *Judith* [octobre 1839-février 1841]. Cependant Kleist, sans se dissimuler ce qu'il y a de

1. Cf. Solger, *Nachg. Schriften*, II, 621 : « Schillers *Jungfrau von Orleans* rührt eben aus dieser Neigung zu einem ganz undramatischen und unpraktischen Idealisieren der Geschichte. Seine Absicht war hier das sogenannte Romantische wie es ihm in den unbestimmten Bildern welche die neu aufgewachte Neigung dazu skizziert hatte, dunkel vorschweben mochte. Dieses Stück schwebt daher selbst grossentheils in der Luft, besonders schadet ihm die ganz willkürliche Annahme des Wunders, die ohne Zweifel niemand durch die Kraft der Darstellung überzeugt. »

2. Bw. I, 145; 170; Tag. II, 2087; 3099; W. XI, 191; XII, 258. — 3. Bw. I, 170. — 4. W. XI, 191. — 5. W. XI, 285.

défectueux dans l'organisation de l'univers, la déclare sublime et sacrée quoiqu'inexplicable, « die grosse, heilige, unerklärliche Einrichtung der Welt » [dans la *Marquise von O...*]. La puissance qui trône au-dessus des nuages, dit-il ailleurs, n'est pas essentiellement mauvaise mais seulement inexplicable, « keine schlechte Gewalt, nur eine unbegriffene ». Dans *Michel Kolhhaas* Kleist montre comment cette puissance maintient l'ordre dans l'univers en châtiant les individus qui prétendent ne tenir compte que d'eux-mêmes et des droits de leur personne, dérangeant l'équilibre de la société en voulant occuper dans une nation plus de place qu'il n'en revient à chacun. Kohlhaas prétend et croit de bonne foi être le champion désintéressé de la cause sacrée du droit, mais il se laisse de plus en plus diriger par des motifs de vengeance personnelle. Il se produit chez lui la même évolution que chez Judith. Ses revendications sont justes, mais il les soutient avec un acharnement, une « absence de mesure » (*Masslosigkeit*) qui deviennent coupables, car on ne peut admettre que l'État soit bouleversé et le bien de tous compromis pour rendre justice à un seul.

La même philosophie forme le fond des drames de Kleist, en particulier de *Penthesilea*, dont l'idée se résume dans les derniers vers : la condition de l'homme est essentiellement instable; celui qui, il y a un instant, était fort et joyeux, repose maintenant sans vie et, si sa grandeur a été si promptement abattue, c'est précisément parce que sa puissance et sa fierté dépassaient les bornes humaines. La tempête ne renverse pas un arbre mort, mais elle déracine un arbre vivant parce que ses branches et son feuillage offrent une résistance. Telle a été la destinée de Penthésilée qui rappelle en cela et par d'autres détails encore celle de Judith. Le principe même sur lequel repose l'État des Amazones est contraire à l'ordre de l'univers. Il ne convient pas que la femme prétende s'isoler de l'homme ou, lorsqu'elle ne peut absolument se passer de lui, le traite comme un instrument que l'on rejette lorsqu'on n'en a plus besoin; il est inadmissible qu'un seul sexe prétende peupler un État et y exercer les fonctions ordinairement réservées à l'autre sexe. Kleist avait sur la condition des femmes vis-à-vis des hommes essentiellement les mêmes idées que Hebbel. L'acte contre nature par lequel Tanaïs, la fondatrice de ce royaume, se mutila elle-même, symbolise cette origine absurde et sa prompte mort, la chute fatale d'un semblable État.

Penthésilée sera la dernière reine des Amazones; en mourant elle reconnaît elle-même l'erreur sur laquelle reposait sa royauté : elle déclare s'affranchir de la loi des Amazones et ordonne de jeter au vent la cendre de Tanaïs. Mais lorsqu'elle est partie de Thémiscyre, à la tête de son armée de femmes, pour aller faire des prisonniers parmi les Grecs, Penthésilée obéissait encore à cette loi; sur l'ordre de l'oracle elle allait au devant d'Achille à peu près comme Judith se rend auprès d'Holopherne, non pour le tuer sans doute, mais pour le conquérir par les armes comme son époux, ce qui, aux yeux de Kleist et de Hebbel, est aussi peu naturel de la part d'une

femme que de donner la mort. Mais il se produit chez Penthésilée la même « confusion des motifs » que chez Judith. La loi des Amazones leur défend d'aimer; elle ordonne que chacune conquière au hasard de la bataille le guerrier qui la rendra mère, mais la femme ne peut choisir; aucun sentiment personnel ne doit intervenir, car le but dépasse l'individu; il s'agit uniquement de perpétuer la race, non de trouver le bonheur dans les bras d'un homme. Penthésilée est infidèle à cette loi parce que chez elle comme chez Judith l'individualité, sortant du vulgaire, ne peut renoncer à ses droits. Elle cherche Achille parmi les autres guerriers et elle le désire pour époux parce qu'il est illustre et que, l'admirant, elle l'aime déjà sans le savoir comme Judith a pour Holopherne une inconsciente faiblesse.

Et dès lors la destinée des deux femmes est la même. Elles se troublent en apercevant pour la première fois l'homme prédestiné, elles sont prêtes à renoncer pour lui appartenir à ce qui était jusqu'alors leur idéal, la loi des Amazones ou le salut du peuple juif; elles se révoltent lorsqu'il ne les comprend pas, les raille et veut les asservir; elles tuent mais, le meurtre accompli, elles se sentent coupables et expient. L'orgueil les perd comme il perd Holopherne et Achille. Holopherne s'endort dans les bras de la femme qui lui a déclaré elle-même vouloir le tuer, en pensant : je suis trop grand, elle n'osera pas. Achille s'avance seul, presque sans armes, au devant de Penthésilée, environnée de sa meute furieuse, en pensant : c'est une feinte, elle m'aime trop. Dans les deux pièces c'est le même combat entre deux grandes individualités condamnées à s'attirer et à se détruire. Hebbel affirme en un endroit que si Kleist a eu une influence sur ses nouvelles, il n'en a jamais eu sur ses drames[1]. Il y a pourtant bien des rapports entre *Penthesilea* et *Judith*, rapports plus subtils peut-être qu'entre *Judith* et la *Jungfrau von Orleans*, où le problème apparaît plus nettement, mais les deux héroïnes, celle de Kleist et celle de Hebbel, n'en appartiennent pas moins à la même famille.

IX

Achille, dans *Penthesilea*, est dessiné avec incomparablement plus de vigueur que Lionel dans Schiller, sans que cependant on puisse encore le comparer à Holopherne. Mais à l'époque même où Hebbel méditait une seconde *Jungfrau von Orleans*, en 1837-1838, il réfléchissait sur un autre projet dramatique, dont le centre ne serait pas une femme mais un homme : Napoléon. Comment son

1. Hebbel cite avec satisfaction, au moins en ce qui concerne Kleist, la phrase de Heine [Elster, IV, 570, dans la préface du livre : *de l'Allemagne*] : « Friedrich Hebbel, l'auteur de *Judith*, est de la parenté intellectuelle de Kleist et de Grabbe » [Bw, V, 220]. Heine lui avait déjà dit à Paris qu'il suivait la même voie que Kleist [Tag. II, 2799].

attention fut attirée sur cette figure, nous ne le savons, mais en septembre 1837 il écrit à Elise qu'en ce moment il ne lit presque que des ouvrages sur Napoléon[1]. C'est ainsi probablement qu'il fut amené à lire le drame de Grabbe : *Napoleon oder die hundert Tage*, pour y chercher une réponse à cette question : un personnage appartenant à un passé très récent peut-il figurer sur la scène[2]? Il fut très peu satisfait de l'œuvre de Grabbe : on croirait, dit-il, que la Grande Armée est commandée par un sous-officier; on entend beaucoup de bruit, mais on ne voit rien; on apprend seulement de temps en temps par hasard que ce bruit signifie quelque chose : « Le Napoléon de Grabbe n'est même pas une figure dramatique; toute la pièce me fait l'impression d'une partie d'échecs[3] ». Et, par opposition à Grabbe, il esquisse le drame tel qu'il le concevrait : un drame qui devrait embrasser à la fois le passé, le présent et l'avenir, de sorte que chaque terme conditionne le suivant[4]. Aussi aurait-il fait dans son drame une place à la Révolution dont Napoléon est issu, sans se dissimuler d'ailleurs la difficulté qu'il y avait à mettre en scène cette armée de dieux et de demi-dieux[5].

Vers la fin de 1837 et le commencement de 1838 on trouve encore dans le Journal toute une série de passages relatifs à Napoléon[6] et, le 6 mars 1838, il écrit : « Napoléon pourrait sans doute être le héros d'une vraie tragédie. Le poète lui attribuerait toutes les idées relatives au bonheur de l'humanité dont il parle à Sainte-Hélène et lui ferait seulement commettre la faute de croire qu'il peut les réaliser toutes, par ses propres forces, sans l'aide de personne et sans même révéler son but à personne. Cette faute serait une résultante toute naturelle de sa géniale individualité, ce serait une faute digne d'un dieu, mais, surtout à notre époque où règne la masse plutôt que l'individu, elle suffirait pour entraîner sa ruine[7]. » Si Hebbel avait écrit son drame, nous aurions eu dans Napoléon comme dans Holopherne une de ces individualités supérieures qui prétendent disposer à leur gré du sort de l'humanité, pour son bien ou pour son mal, jusqu'à ce que l'humanité se révolte et trouve un libérateur ou une libératrice pour abattre le colosse aux pieds d'argile. La plus grande erreur de Napoléon, écrit Hebbel en un autre endroit, fut de toujours considérer les hommes comme parties intégrantes d'une foule, non comme individus; même lorsqu'une individualité s'imposait à son estime, il n'appréciait et n'utilisait en elle que sa force sans tenir compte de la direction propre à cette force[8]. De même Holopherne, qui prétend user d'une femme comme d'une chose et de Judith comme des autres femmes : un aveuglement qui lui coûte cher. Hebbel a finalement écrit une tragédie dont le héros est Holopherne et non Napoléon, comme l'héroïne en est Judith et non Jeanne d'Arc, mais les personnages, pour avoir changé de nom et de milieu, n'ont pas changé de caractère ; ils restent les deux termes du même dualisme.

1. Bw. I, 225. — 2. Tag. I, 778. — 3. Tag. I, 780. — 4. Tag. I, 781. — 5. Bw. I, 225. — 6. Réunis dans W. V, 45-51. — 7. Tag. I, 1012. — 8. Tag. I, 1326.

Le drame de Grabbe a-t-il exercé une influence sur celui de Hebbel? Dès l'apparition de *Judith* il ne manqua pas de gens en Allemagne pour ranger Hebbel et Grabbe dans la même catégorie d'auteurs dramatiques. A Paris, Hebbel s'entendit dire par Heine qu'il suivait la même voie que Kleist et Grabbe et il lut dans la préface du livre *de l'Allemagne* : « Friedrich Hebbel, l'auteur de *Judith*, est de la parenté intellectuelle de Kleist et de Grabbe [1]. » D'autres répétèrent après Heine ce jugement dont Hebbel se montra toujours fort mécontent : « Croyez-moi, écrivait-il encore en 1863 à Adolf Stern qui, dans un article de l'*Orion*, avait protesté contre tout rapprochement entre les deux dramaturges, il n'y a que la perfidie qui puisse me comparer à cette personnalité contre nature, aussi vide que grotesque; même dans Holopherne la ressemblance n'est qu'extérieure, car Holopherne a des racines, si profondes qu'elles puissent être, et qu'est-ce qui dans Grabbe a un fondement? Il n'a jamais eu d'influence sur moi [2]. » Déjà, en 1846, après la lecture de *Don Juan und Faust*, il essayait lui-même, dans un assez long passage de son Journal, de démontrer la fausseté « des étranges parallèles que l'on établit si souvent entre Grabbe et moi ». Sa critique de Grabbe se résume dans le reproche d'avoir perpétuellement oscillé entre la trivialité qui lui était innée et l'hypergénialité qui veut surpasser l'univers et anéantir l'idée par l'apparence. Il ne sait pas reconnaître la vérité profonde qui est cachée dans la nature et joue avec les phénomènes comme le vent avec les nuages; il ne crée rien de viable; tout n'est chez lui que monstruosité, arbitraire et finalement folie. Au lieu de ramener l'univers à son principe, comme prétend le faire Hebbel et comme doit le faire selon lui tout poète dramatique digne de ce nom, il trouve plus commode de nier l'univers existant et de retourner au chaos primitif qui ne se distingue pas pour nous de l'absurde [3]. Dans Grabbe, dit-il ailleurs, on ne trouve que les horreurs de la décomposition [4].

Au moment où Hebbel écrivait *Judith*, il avait lu de Grabbe *Napoleon oder die hundert Tage*. Ce serait même d'après lui la seule pièce de Grabbe qu'il ait connue à cette époque, mais, d'après un passage de son Journal, il semble qu'il ait lu, vers la fin de 1839

1. Tag. II, 2799; Heine, Elster, IV, 570; cf. Gottschall : *Die deutsche Nationalliteratur im XIX. Jahrhundert*, 5. Aufl., 1881, III Bd., 300 : un long parallèle entre Hebbel et Grabbe, peu favorable à tous deux.

2. Bw. VII, 313. De même Kuh à Hebbel : « Nur die Niederträchtigkeit und die Dummheit vergleichen Sie mit Grabbe » [Bamberg, II, 95-96]. — 3. Tag. III, 3795.

4. W. XI, 104; cf. encore Tag. IV, 5301; 5898; Bw. V, 219-220, sur le caractère de Grabbe qui lui est odieux. Cependant il ne lui refuse pas tout talent et même une vocation indéniable. Le véritable écrivain, dit-il, est forcé de produire : « Das einmal lebendig gewordene lässt sich nicht zurück verdauen, es lässt sich nicht wieder in Blut verwandeln sondern muss in freier Selbstständigkeit hervortreten und eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann, eben so gut wie eine leibliche, die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke an Gothes Jugendgenossen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe. » [W. XI, 47.]

ou peut-être avant, *der Herzog von Gothland* [1]. Chez Grabbe comme chez Hebbel le héros est l'individu génial, le surhomme. Holopherne d'une part, le duc de Gothland, Berdoa ou Napoléon de l'autre, sont de la même famille. Mais les personnages de Grabbe sont en tant que symboles beaucoup moins représentatifs que ceux de Hebbel. Grabbe a mis dans ses drames une philosophie beaucoup moins approfondie. Le monologue du duc de Gothland au début du troisième acte n'exprime qu'un pessimisme assez banal comme toutes les imprécations de Berdoa, et s'il n'est pas tout à fait juste de reprocher à Grabbe, comme le fait Hebbel, de n'avoir montré ni l'époque d'où était sorti Napoléon ni celle qu'il a préparée, il reste vrai cependant que l'apparition des sans-culottes du faubourg Saint-Antoine, de « ceux qui ont fait la Révolution qui a fait l'Empereur », et le monologue final de Napoléon sur la période des minuscules tyrans qui va commencer, ne sont que de faibles indications.

Grabbe avait sans conteste une tête beaucoup moins philosophique que Hebbel. Le culte des héros était chez lui un sentiment purement subjectif, une forme de la folie des grandeurs, de même que son pessimisme forcené était le résultat de dispositions ou d'expériences individuelles et n'acquiert pas la valeur d'un système. Hebbel, au contraire, possède, ou croit posséder, une formule de l'univers en vertu de laquelle le grand homme doit paraître et en vertu de laquelle il doit succomber; ce ne sont pas la trahison, le hasard et la mauvaise chance qui causent sa ruine comme le prétend le Napoléon de Grabbe et son pessimisme, s'étant élevé à la hauteur d'une conception de l'univers, est plus calme, plus apaisé et plus susceptible d'évoluer vers l'optimisme. La ressemblance entre Hebbel et Grabbe est plutôt dans le style qu'ils prêtent à leurs héros, au moins en ce qui concerne *Judith*. Holopherne, par ses métaphores et son emphase, approche de Berdoa et du duc de Gothland, sans cependant les égaler. Sa surhumanité, comme celle des héros de Grabbe, se manifeste plutôt par des discours orgueilleusement insensés ou par des têtes tranchées sans rime ni raison que par des actions vraiment héroïques [2].

Un autre point de parenté entre Grabbe et Hebbel est le rôle que joue le peuple dans leurs drames. La masse anonyme occupe une place considérable dans *Napoleon. Hannibal. die Hermannsschlacht;* avec intention Grabbe peuplait la scène de ses drames de ces individus sans nom et sans nombre qui grouillent autour des héros, de ces pygmées qui se cramponnent aux jambes du géant, le font trébucher et tomber, insignifiances additionnées qui composent une époque et finalement l'humanité. Grabbe a soigneusement reconstitué le milieu de son drame historique, et lorsque Hebbel écrit

1. Bw. V, 220; Tag. 1, 1834.

2. Si on doit ajouter foi au témoignage de Hebbel en ce qui concerne l'influence du *Titus Andronicus* sur *Judith* (Bw. VII, 314), on peut remarquer que le More Varoa est l'ancêtre direct du nègre Berdoa dans *der Herzog von Gothland*.

plus tard que *Napoleon oder die hundert Tage* aurait pu difficilement le séduire[1], il a tort de se montrer si dédaigneux, car pour cette peinture du milieu il pouvait apprendre de Grabbe plus que de Gœthe ou de Schiller, les seuls noms qu'il cite comme ceux de dramaturges allemands ayant fait paraître le peuple sur la scène[2]. Hebbel oublie en cet endroit encore un autre nom : Büchner, chez lequel la lutte de l'individu génial et de la masse est encore plus marquée. Les individus sont entraînés par le torrent de l'histoire; la Révolution brise ses marionnettes et dévore ses enfants : « Je ne suis pas fier de mes actes, dit Danton devant le tribunal révolutionnaire. Le destin conduit notre bras, mais il n'y a que de puissantes natures qui soient ses organes. » C'est l'idée même de *Judith* : l'individu génial qui essaie de se guider lui-même et de déployer une activité indépendante n'est qu'un instrument entre les mains d'une puissance supérieure, divinité ou destin ou comme on voudra l'appeler; il sert à des buts inconnus, acteur éphémère dans le drame éternel de l'humanité.

Hebbel a lu *Dantons Tod* en octobre 1839, juste au moment où il commençait d'écrire son drame. Il trouva la pièce « magnifique »; il lui faut, dit-il, manifester son admiration dans son Journal, fût-ce par une remarque aussi banale. Ce drame, dit-il un peu plus loin, est un produit de l'idée révolutionnaire dans le sens où nous sommes tous des produits de la divinité et de même que c'est le soleil qui fait croître toutes les plantes et tous les arbres[3]. L'éloge n'est pas mince si nous nous rappelons que selon Hebbel l'œuvre d'art doit sortir de son époque et en résumer l'esprit. Quelques jours plus tard Hebbel écrit : Büchner sait dessiner le plan de la création et Grabbe possède la force du créateur[4]. Hebbel admirait donc la sûreté avec laquelle Büchner avait su mêler et grouper en un ensemble puissant ses conventionnels, ses citoyens et ses filles; quant aux hardiesses de langage de Büchner, elles n'effrayaient pas plus Hebbel que celles de Grabbe. Hebbel, Grabbe, Büchner et leurs contemporains étaient tous convaincus que, comme le dit Hebbel, ils vivaient à une époque où chaque individu, même le plus

1. Bw. V, 220.

2. W. X, 406. Immermann, dans ses *Memorabilien*, a très justement caractérisé les qualités et les défauts de Grabbe : ce qui lui manquait avant tout, c'était la faculté de donner une forme sensible à ses visions, le pouvoir de créer des personnages vivants : « das energische Bilden, ... das plastische Vermögen ». « Daher seine Vorliebe für grosse, weitläufige Vorgänge der Menschenwelt in denen der Einzelne in den Massen auslöscht, namentlich für Schlachten, die fast in jedem seiner Werke vorkommen. » A ce point de vue Immermann vante *Napoleon* : « Von wundersamer Originalität sind die Schlachten im *Napoleon*. Dergleichen Bataillenstücke waren vor Grabbe in der deutschen Poesie noch nicht da.... Grabbe hat es verstanden, die Taktik und Strategie selbst zu poetisiren; er belebt die trockensten Märsche, Manœuvres, Evolutionen, Chargen zu drastischen Momenten. Dabei verfährt er mit einer solchen genialen Leichtigkeit dass man ihn einen Blücher der Poesie nennen kann, gedenkt man des Wortes welches in den Kriegsjahren über den alten Helden umhergetragen ward, er habe mit dem schlesischen Heere manœuvrirt, wie mit einer Husarenschwadron. » [Hempel, XIX, 23: 22.]

3. Tag. 1, 1774; 1776. — 4. Tag. 1, 1783.

obscur, voulait faire valoir ses droits; par suite la masse devait plus que jamais l'emporter finalement sur l'individu génial qui prétendait s'élever au-dessus d'elle [1].

Le puissant périt pendant que le faible échappe par son humilité au courroux de la tempête; cette race des lilliputiens dont Hebbel parle avec mépris [2], croît et prospère dans sa bassesse; le surhomme ne souffre et ne succombe que pour lui garantir sa tranquillité; Judith a anéanti Holopherne et s'est anéantie elle-même pour que les derniers des Hébreux puissent en paix faire paître leurs brebis, planter leurs choux et engendrer des enfants. Hebbel était aussi convaincu que Grabbe et Büchner de la nécessité de situer le héros dans son milieu. Ce qu'il aurait reproché à Grabbe aurait été peut-être précisément de n'avoir pas su faire ressortir dans le peuple la tendance dominante qui trouve sa plus haute expression dans le grand individu. Il blâmait chez Grabbe le manque de concentration. On entend beaucoup de bruit, mais on n'apprend que par hasard que ce bruit signifie quelque chose [3]. Hebbel voulut mettre l'unité là où chez Grabbe il n'y a que le désordre. Au lieu d'une série de scènes où les gens tirent plus de coups de fusil qu'ils ne prononcent de paroles significatives, une grande scène où tous les mots portent, parce qu'ils expriment sous des formes différentes une idée unique.

X

Dans son entourage immédiat Hebbel rencontrait un auteur dramatique dont ni l'œuvre ni la personnalité ne pouvaient le laisser indifférent : Gutzkow. C'est au commencement de 1839 [si l'on fait abstraction du *Nero* de 1834 et de deux fragments] que Gutzkow avait débuté comme auteur dramatique avec son *König Saul*; la pièce, qui ne fut pas jouée, parut, en 1839 chez Campe. Le 15 juillet de la même année *Richard Savage* était représenté à Francfort avec un tel succès que dans l'espace de quatre mois la pièce parut, selon une lettre de Gutzkow, sur dix-huit scènes différentes. Le public de Hambourg fit à *Werner* le 22 février 1840 un chaleureux accueil. Avec ces pièces commença une nouvelle époque du drame allemand : « Gutzkow, écrivait Hebbel quelques années plus tard, est le premier parmi les auteurs dramatiques de notre temps qui ait su s'emparer de nouveau du théâtre, ses pièces sont jouées partout et cette raison seule suffirait à faire mentionner son nom lorsqu'on parle de la régénération du drame [4] ».

Mais l'opinion de Hebbel sur le talent dramatique de Gutzkow en 1839-1840 n'était pas à beaucoup près aussi favorable; sur ce point Hebbel avait plus tard conscience d'un tort à réparer. Après la lecture du *König Saul* et du *Richard Savage*, Hebbel s'était convaincu que Gutzkow avait les mêmes torts comme auteur dramatique

1. Tag. I, 1326; 1012. — 2. Bw. I, 128-129. — 3. Tag. I, 1834; 780. — 4. W. XI, 20.

que comme romancier. Ses idées ne manquaient pas de profondeur, mais son talent n'était pas à la hauteur de la tâche qu'il lui imposait. Il était peut-être un penseur, mais pas un artiste. C'est, disait Hebbel, vouloir moudre des sacs de blé dans un moulin à café[1]. « Je ne puis pas trouver les deux pièces que Gutzkow a récemment écrites aussi importantes que ce semble être l'avis du public, » écrivait-il un mois auparavant à Charlotte Rousseau[2]. Il reproche à Gutzkow de n'avoir pas « humanisé » son Néron, c'est-à-dire de ne l'avoir pas ramené à un élément éternel de la nature humaine, et si Gutzkow ne l'a pas fait, c'est que sa pièce ne renferme que raisonnement et abstraction, pas l'ombre de sentiment et de souffle poétique. La façon dont Néron réfléchit sur lui-même enlève à son caractère toute vérité et réalité. Il se peut que chaque détail soit motivé, mais il ne s'ensuit pas que chaque personnage dans sa totalité le soit, un reproche à peu près semblable à celui que Hebbel adresse à Lessing et qui atteint toutes les pièces inspirées de la réflexion plutôt que du génie poétique[3]. *Richard Savage* était supérieur au *König Saul* simplement parce que l'auteur avait visé un but moins élevé[4]. Dans cette pièce il n'y avait pas plus de caractères dramatiques que dans le *Nero*: on y trouvait simplement des contours de caractères, les limites à l'intérieur desquelles chacun se meut, la peau sans les muscles, des personnages en baudruche. Ce sont là des drames où l'auteur croit avoir fait des merveilles parce qu'il a mis un récit en dialogue et badigeonné de frais un caractère[5].

Hebbel ne se contentait pas d'ailleurs d'exprimer ses impressions sur le papier. Au cours d'une visite chez les Assing il soumit le *Richard Savage* à une critique détaillée. L'idée de la pièce elle-même, le désir chez Richard de retrouver sa mère, est acceptable parce que conforme à la nature humaine, mais cette idée est traitée d'une façon purement anecdotique. Le fait est exposé dans sa brutalité, mais il n'y a pas à vrai dire d'action dramatique. La faiblesse de caractère dont Richard fait preuve en s'obstinant à se faire reconnaître de sa mère malgré le refus insultant de celle-ci, justifie la conduite de Lady Macclesfield. Hebbel aurait conçu la pièce de telle sorte que le malheur de Richard fût précisément de retrouver sa mère; si ensuite il avait acquis une gloire telle que Lady Macclesfield eût été forcée de le respecter et de le reconnaître, on aurait eu une très belle solution du conflit tragique[6]. Il y avait là matière à un drame qui serait sorti de l'ordinaire, mais, écrivait Hebbel, un talent vulgaire comme Gutzkow atteint d'autant moins la poésie que le sujet qu'il traite est plus poétique. Hebbel répéta à peu près la même chose à Wihl et se figura ensuite, à tort ou à raison, que Wihl ou les Assing avaient, comme il pouvait s'y attendre, rapporté ses propos à Gutzkow[7].

La représentation de *Werner* acheva de gâter les relations entre les deux hommes. Hebbel trouva cette pièce non seulement banale,

1. Tag. I, 1865. — 2. Bw. II, 13; novembre 1839. — 3. Tag. I, 1575. — 4. Tag. I, 1771. — 5. Tag. I, 1768; Bw. II, 29. — 6. Tag. I, 1808. — 7. Tag. I, 1816; 1818.

remplie de situations absurdes, dénuée de toute poésie, mais encore immorale. Heinrich von Jordan, cet homme de caractère faible et inconsistant, qui a trahi si lâchement l'idéal de sa jeunesse et son premier amour, le remplissait de dégoût, et le dénouement où Heinrich von Jordan redevient Heinrich Werner, renonce aux honneurs qui l'ont séduit et décide de se consacrer à l'éducation de la jeunesse pour préparer un meilleur avenir, lui paraissait, « malgré une conciliation apparente, verser le poison le plus méprisable dans les veines de l'humanité ». L'indignation domina chez Hebbel tous les autres sentiments; ayant rencontré Gutzkow il ne put que lui dire : « Bonsoir » sur ce ton bizarre que Gutzkow, comme nous l'avons vu, n'oublia jamais[1]. Il était naturel que Gutzkow attribuât cette attitude de Hebbel à la jalousie secrète d'un auteur dramatique qui ne sait encore quel sera le succès de sa première pièce, vis-à-vis d'un confrère auquel le public fait fête. Ce sont là des sentiments trop humains pour ne pas être excusables. Au début de 1840 Hebbel, comme en témoignent ses lettres, n'était pas sans appréhension sur le sort de sa *Judith* : d'avance il accusait le mauvais goût du public et maudissait ceux qui selon lui plaisaient à la foule en flattant sa bassesse. Gutzkow figurait naturellement au premier rang de ces gens-là et dès que l'approbation d'un petit cercle eut rendu quelque courage à Hebbel, ce dont il ne fut pas le moins satisfait, ce fut de pouvoir désormais mépriser Gutzkow[2].

Il est certain du reste qu'il eût trouvé mauvaises les pièces de son rival même si elles n'avaient pas eu tant de succès. A tous ces drames Hebbel reprochait, abstraction faite de la faiblesse de l'exécution, leur tendance même, l'emploi que Gutzkow faisait du drame, comme auparavant du roman, pour prêcher les doctrines d'une coterie littéraire. C'est là, selon Hebbel, le vice fondamental de toutes les œuvres de la Jeune Allemagne. Dans *Nero* Gutzkow avait représenté la folie du despotisme et la corruption des mœurs unies au culte de la beauté et à une sorte de délire esthétique; que l'état politique de la Bavière et le spectacle qu'offrait la cour de Louis Ier eussent été le point de départ de ce drame qui se terminait par le chœur de Galba et des libérateurs de l'empire romain, vainqueurs du despotisme [c'est-à-dire de la monarchie anti-constitutionnelle], personne ne l'ignorait, et quant aux philosophes qui paraissaient au quatrième tableau, on savait que c'était à Berlin et dans les autres universités allemandes qu'il fallait chercher ceux qui détournaient de la réalité et de l'action, pour lui faire consumer son ardeur dans le jeu stérile des concepts, une jeunesse avide de régénération sociale.

König Saul, ou la lutte du pouvoir temporel contre le pouvoir spirituel et le triomphe final du premier, était un écho des démêlés du gouvernement prussien et de l'archevêque de Cologne l'année précédente. Dans *Richard Savage*, Gutzkow abandonnait l'antiquité biblique ou romaine et attaquait les mensonges sur lesquels repose

1. Tag. II, 1925. — 2. Bw. II, 24; 29.

la société moderne : la puissance des conventions et des préjugés mondains qui peuvent endurcir le cœur d'une mère jusqu'à lui faire poursuivre de sa haine le fils qu'elle devrait être fière de reconnaître pour sien; le journaliste Steele apparaissait comme l'ancêtre de Börne, de Heine et de tous les publicistes de la Jeune Allemagne; il inaugurait le rôle de la presse comme régénératrice de l'Etat et de la société. Dans *Werner* enfin était dramatisée cette idée chère à la Jeune Allemagne que le « cœur », le sentiment vrai et infaillible, doit s'affranchir des conventions sociales, de ce qui est le « destin moderne », des liens dans lesquels la société emprisonne notre personne et notre esprit. Heinrich von Jordan renonce à la vanité mensongère d'une condition brillante pour vivre avec sa femme dans une union uniquement fondée sur la vérité; il secoue le joug doré que le « monde » a essayé de lui imposer et qui a altéré un instant sa vraie personnalité.

Il est incontestable que ces pièces devaient leur succès en première ligne à ce que le public y retrouvait les questions les plus brûlantes et les plus actuelles, mais Hebbel ne pouvait précisément qu'en faire un crime à Gutzkow. Car pour Hebbel l'art a pour objet l'éternel, la nature essentielle et immuable de l'homme, non ses passions et ses intérêts d'un jour, les idées qui règlent le cours de l'humanité et les rapports de l'individu et de l'univers, sous les conflits accidentels qui troublent notre société actuelle. Pour Hebbel c'était prostituer la Muse que de la faire descendre sur la voie publique, pour se mêler à un tumulte éphémère et mesquin. Même plus tard, lorsque Hebbel dans *Maria Magdalena* prit un sujet contemporain, il le considéra sous le point de vue de l'éternité sans intention de polémique. La polémique est fatale à l'œuvre d'art qu'elle rabaisse à n'être qu'un moyen tandis que l'art n'a d'autre but que lui-même. Cela suffisait à faire des drames de Gutzkow de mauvais drames, même si leur auteur avait eu plus de sens artistique qu'il n'en possédait et si excellentes que fussent en elles-mêmes les idées qu'il soutenait.

Ces drames, en particulier *König Saul*, ne retenaient l'attention de Hebbel que par des détails. Le caractère de Saül, son monologue au premier acte, étaient assez de son goût. Il songe à reprendre ce sujet, que le héros dût être David ou Saül; il esquisse le plan d'un futur drame et l'histoire de David lui paraît un thème excellent sur lequel il reviendra lorsqu'il aura plus de loisirs [1]. Dans l'anecdote racontée par Kulke sur l'origine de *Judith*, il y a peut-être une parcelle de vérité. Le personnage de Judith se retrouve dans un rôle épisodique du drame de Gutzkow. David, pour échapper à la haine de Saül, s'est réfugié chez le roi des Philistins. La fille du roi des Philistins, Zeruja, s'éprend de lui, tue pendant la nuit de noces son mari Astaroth, et se met à la tête de l'armée des Philistins pour tomber finalement de la main de David. Les deux femmes, Judith et Zeruja, périssent, directement ou indirectement, par celui qu'elles

1. Bw. II, 39; Tag. I, 1583; II, 1979.

aiment, mais la motivation chez Gutzkow ne supporte naturellement au point de la vue de la profondeur aucune comparaison avec celle de Hebbel. Dans *König Saul* les préoccupations contemporaines de l'auteur apparaissent d'ailleurs beaucoup plus clairement et immédiatement que dans *Judith*. Le grand-prêtre Samuel qui suscite David contre Saül, c'est le clergé en lutte contre les pouvoirs publics, l'archevêque de Cologne contre le gouvernement prussien, et David en face de Saül, c'est, en face de la vieille génération, la nouvelle qui réclame le droit de vivre et de penser et qui apporte des vérités destructrices du passé; c'est la Jeune Allemagne contre la réaction [1].

XI

Dans un fragment autobiographique de 1845, Hebbel dit de sa première tragédie : « Dans cette pièce l'auteur mit tout ce qui avait pu jusqu'alors l'émouvoir et le troubler; instinctivement il rattacha à une mystérieuse anecdote du passé le plus reculé les questions les plus importantes de l'époque moderne et fit ainsi le premier pas dans la voie qui conduit au grand drame historique. Car c'est sous ce point de vue que l'on doit considérer *Judith* : des peuples apparaissent sous les principaux personnages; dans le dogme de Jéhovah la pièce a son origine et sa conclusion et toute l'histoire moderne n'est-elle pas sortie de ce dogme [2] ? »

Le drame de la Bible c'est la révolte de la créature contre son créateur. Ce ne sont pas seulement les païens comme Holopherne qui prétendent devenir dieux et que Jéhovah est obligé de châtier. Le peuple élu lui-même tombe sans cesse dans l'idolâtrie; la Loi venue d'en haut à laquelle il doit obéir sans la discuter et même sans la comprendre, l'humilie et l'irrite; il veut avoir des dieux qu'il ait créés de sa main, qu'il ait faits à son image et dans lesquels en réalité l'homme s'adore lui-même. La colère de Jéhovah réprime durement

1. Dans cette revue des dramaturges qui ont précédé Hebbel, il faut mentionner Uhland. On ne sait trop pourquoi Hebbel étendait à *Ludwig der Bayer* et à *Herzog Ernst* l'admiration qu'il avait pour les ballades et les *lieder* de Uhland. A divers reprises il discute vivement avec Gutzkow qui ne reconnaissait à Uhland aucun talent dramatique. Dans un article du *Telegraph* à propos des *Dramatiker der Jetztzeit* (W. X, 365-374), Hebbel, d'accord avec Wienbarg, insiste pour que l'on accorde à Uhland une place d'honneur parmi les représentants du drame historique. Ce qu'il loue surtout chez Uhland, c'est que ses drames sont essentiellement allemands, incarnent l'esprit du peuple allemand. Uhland a su choisir mieux que Schiller les époques qu'il prend pour sujets et l'exécution est chez lui plus grande et plus noble que chez Schiller. Cependant Hebbel avait trop de sens dramatique pour se laisser entraîner à imiter Uhland et on ne voit pas que les drames de celui-ci aient exercé une influence sur lui. Il finit par abjurer son erreur; déjà en février 1841, dans un fragment de préface pour *Judith*, il écrit : « le *Herzog Ernst* de Uhland : au lieu de la fidélité, des déclamations sur la fidélité » (Tag. II 2263). Bientôt il en vint à nier par principe qu'un auteur dramatique pût prendre ses sujets dans l'histoire d'Allemagne.

2. W. XII, 395.

une rébellion toujours renaissante ; le despote de l'Ancien Testament emploie son temps à faucher les têtes qui dépassent la foule ; il rabaisse ceux qu'il a élevés en suscitant contre le roi ou le prêtre infidèle un restaurateur de la Loi qui deviendra lui-même son contempteur, succombera à son tour et ainsi de suite indéfiniment. Il n'y a au fond d'autre péché que cette arrogance de la créature qui veut vivre par elle-même ; la source du Mal est dans l'orgueil qui fit goûter à Adam le fruit défendu. Mais la créature est condamnée au péché du fait même qu'elle est la créature, un être distinct du créateur, car l'individu n'existe qu'en s'affirmant, en s'efforçant de persévérer dans son individualité ; s'il annihilait sa volonté dans la volonté divine, il cesserait d'être pour retourner dans le sein de l'Unique. La faute et son expiation sont posées avec la naissance même ou, comme le dit Hebbel : « Die Sündengeburt bedingt den Sündentod[1] ».

Précisément l'époque moderne est caractérisée selon Hebbel par le réveil de l'individualisme dont la Renaissance, la Réforme et la Révolution marquent les étapes ; la dernière en date des personnifications de l'individualisme, et peut-être la plus grande, est Napoléon ; son destin est en même temps significatif. Il est donc opportun de remettre en lumière le dogme de Jévovah qui aujourd'hui plus que jamais trouve son application. De *Judith* Hebbel veut tirer pour son époque la plus contemporaine des leçons. Il n'est pas jusqu'à des manifestations secondaires de l'invidualisme, par exemple l'émancipation de la femme prêchée par la Jeune Allemagne, qui ne rentrent dans le cadre du drame. Dans *Judith* Hebbel a déversé le trésor de sa pensée, ses réflexions depuis le temps où il lisait la Bible à Wesselburen jusqu'à celui où il feuilletait Schelling et Solger à Munich ; les aperçus pour lesquels il n'avait trouvé dans son Journal et ses lettres qu'une forme imparfaite, fragmentaire, souvent obscure, se cristallisèrent en un ensemble. En écrivant sa tragédie Hebbel prit peut-être pour la première fois conscience de lui-même. Quinze ans plus tard, lorsque de *Judith* presque aucun détail ne le satisfaisait plus, il disait que la conception philosophique sur laquelle repose la pièce lui paraissait intangible, car elle formait encore à ce moment la base de son invidualité[2].

Judith est caractéristique de Hebbel à plus d'un point de vue. Elle est caractéristique d'abord de son tempérament métaphysique. Quelque temps plus tard, un jour qu'il avait un rhume de cerveau et que son poêle fumait, méditant sur ses drames [il venait d'écrire *Genoveva*] il en voyait l'originalité dans le fait que les individus sont laissés de côté comme des quantités négligeables et toutes les questions rapportées immédiatement à la divinité : « C'est le cas dans *Judith*[3] ». Au fond le véritable acteur est Jéhovah ; Judith et Holopherne ne sont que ses jouets ; grâce à eux, il se donne la réplique à lui-même. *Judith* est caractéristique aussi, par l'importance donnée au motif sexuel, du tempérament intime de Hebbel. Il était de

1. Bw. II, 33-34. — 2. Bw. V, 195. — 3. Tag. II, 2174.

nature sensuelle et de passions ardentes. Les femmes ont joué un rôle important dans son existence; il est cependant douteux qu'il en ait jamais aimé aucune. Sa personnalité était trop impérieuse pour se donner, se dévouer, se sacrifier; l'amour rentre selon lui dans le rôle de la femme, non dans celui de l'homme. Ce qui porte l'homme vers la femme, c'est d'une part un sentiment pour lequel Hebbel ne trouve pas d'autre nom que le mot : amitié, de l'autre le désir sexuel; celui-ci apparaît encore plus nettement dans la femme. Hebbel n'étant guère capable de se figurer l'amour. Nous trouvons des troubles, des complications, des surexcitations de la sensualité comme ressorts importants de l'action presque dans tous les drames de Hebbel. Cette sensualité n'est pas immorale ou impudique. Hebbel la traite pour ainsi dire d'un point de vue abstrait; c'est un sujet de réflexion, un problème psycho-physiologique comme en étudient les médecins ou les criminalistes. Avec beaucoup de bonne foi Hebbel s'indignait de l'indignation de ceux qui trouvaient *Judith* indécente.

Et maintenant que vaut ce drame en tant que drame? Hebbel a plus tard sévèrement jugé sa *Judith* ; seules les scènes du troisième actes sur la place publique lui paraissaient valoir quelque chose[1]. C'était pousser trop loin la rigueur. Les spectateurs de 1840 qui ne comprirent rien ou peu de chose des intentions philosophiques de l'auteur et se plaignirent en plus d'un endroit de l'obscurité, de la bizarrerie ou de l'indécence de la pièce, furent pourtant impressionnés par l'ensemble; ce jeune dramaturge, débutant et inconnu, leur en imposa malgré eux. Ce drame n'avait pas été écrit pour amuser une oisive curiosité, comme la plupart des tragédies qu'applaudissait le public. Une rigoureuse concentration dédaignait les situations à effet et les péripéties mélodramatiques; tout tendait vers un but. De la motivation de l'action et de la psychologie des caractères on ne saisissait pas toutes les finesses et tous les dessous, mais ce qu'on en comprenait commandait le respect. Hebbel avait entrepris de rendre dans le drame sa place au destin qu'avaient presque banni les trop envahissantes individualités. C'est la nécessité seule qui rend la tragédie grande et forte, avait dit Gœthe, mais Hebbel s'était gardé des erreurs naïves de Schiller qui, au commencement du XIXe siècle, voulait encore persuader aux spectateurs que les songes, les oracles, les étoiles et les malédictions déterminent la destinée des hommes. Sur *Judith* passait l'ombre grandiose et terrible de Jéhovah, partout invisible et partout présent. Le drame conservait une absolue objectivité; Hebbel croyait devoir s'excuser auprès de Tieck de n'avoir pas laissé couler à travers sa pièce le plus mince filet de lyrisme; il craignait même d'être allé dans la concentration jusqu'à la raideur[2]. Le style

1. Bw. V, 195. Cf. Bw. IV, 152 : « Die *Judith* hat eine vermaledeite Aehnlichkeit mit jenem Götzen der Fabel der zum Theil aus gutem Erz, zum Theil aus Thon bestand. Das ward mir bei der Darstellung noch deutlicher wie bei'm Lesen; wenn das Erz gluht, sticht der Thon heillos davon ab. »

2. Bw. II, 27.

faisait fi de l'élégance à la mode, du langage fleuri ; il gardait quelque chose de l'âpre concision biblique. La pensée se mouvait selon une subtile dialectique dont des phrases brèves, des antithèses, une subordination rigoureuse et des formules concises et frappantes marquaient les étapes et les résultats.

Là était précisément le danger qui menaçait le drame : trop de logique, trop de réflexion. Hebbel conseillait lui-même au poète dramatique encore plus qu'au poète lyrique de se tenir dans la région intermédiaire entre le conscient et l'inconscient. Le drame, disait-il, doit représenter la vie à la fois en état de transformation et sous l'aspect qu'elle revêt après sa transformation [1]. Comme le germe se développe dans la terre obscure, la lumière brutale de la conscience arrête le processus mystérieux par lequel naît l'œuvre d'art ; Hebbel était déjà souvent revenu sur cette idée. Dans sa façon de travailler à son drame, il y a un mélange de conscience et d'inconscience : tantôt il noircit fiévreusement page sur page, le courant de l'inspiration l'entraîne presque sans qu'il sache vers quel but, tantôt pendant des jours et des semaines il ne peut écrire une ligne, réfléchit, esquisse des schèmes, démonte et remonte tous les rouages du mécanisme dramatique. Hebbel n'est certainement pas un second Lessing et son défaut n'est pas de pouvoir rendre compte de tous les détails de son drame après l'avoir écrit, mais quelquefois avant de l'avoir écrit. On le souhaiterait en certains endroits moins bon logicien. Le triomphe de sa dialectique est la situation équivoque de Judith entre la femme et la vierge, situation qui se justifie parfaitement par le raisonnement, mais dont Hebbel craignait lui-même qu'elle n'eût qu'un intérêt tératologique. Vers la fin, n'ayant plus rien à faire, Judith dégage un peu trop clairement la morale de son acte. Au style également on peut reprocher une rigueur dans la dialectique qui va parfois jusqu'à la subtilité, tandis que d'un autre côté l'imagination juvénile de l'auteur dépasse les limites du bon goût dans plus d'une des hyperboles d'Holopherne [2]. Hebbel voyait lui-même plus tard dans *Judith* un tour de force où il cherchait à exciter l'admiration du public par sa virtuosité. Dans ce drame, disait-il, il y a beaucoup d'exubérance, un trop-plein d'énergie qui se donne cours un peu au hasard, de la poudre que l'on brûle aux moineaux parce qu'il faut la dépenser. La banalité était le danger que Hebbel avait le moins à craindre, mais pour éviter Charybde il ne faut pas tomber en Scylla [3].

Accordons-lui qu'il a louvoyé assez heureusement entre les deux écueils et voyons comment le public l'en a récompensé.

1. Tag. II, 2365 : « das Leben als werdend und zugleich geworden darstellen ». — 2. Fr. Th. Vischer : « Holofernes : ein aufgeblasener Frosch » [*Altes und Neues*, *Neue Folge*, 1-26].

3. Au point de vue de la technique dramatique, on peut remarquer que Hebbel ne se fait pas scrupule d'user des moyens commodes des confidences et des monologues. Kleist avant lui avait presque entièrement renoncé à ce dernier procédé.

CHAPITRE III

SÉJOUR A HAMBOURG (1840-1841)

I

Déjà, pendant qu'il écrivait *Judith*, Hebbel en avait communiqué quelques scènes à ses amis et, lorsqu'elle fut achevée, il s'empressa de la faire connaître à son entourage en en donnant lecture ou en en distribuant des exemplaires[1]. Il en envoya un le 17 février 1840 à Uhland. Il demandait à l'auteur de *Ludwig der Bayer* et de *Herzog Ernst*, « drames qu'il rangeait parmi les plus remarquables produits du genre en raison de leur originalité et de la sublimité de leur symbolisme national », la permission de lui faire parvenir un exemplaire d'une œuvre qui était une sincère expression de son esprit et de son cœur et dont il avait dans l'ensemble une assez bonne opinion. Il priait Uhland de lui communiquer sincèrement son jugement, favorable ou défavorable : « Seul votre silence me serait très pénible[2] ». Uhland, cependant, ne répondit pas ; Hebbel en fut très mortifié ; il vit dans ce fait une preuve qu'entre la jeunesse et l'âge mûr il n'y a pas de rapprochement possible. Il résolut de rompre toute relation avec Uhland sans cesser de respecter son caractère et son talent[3].

Le même jour il envoyait un autre exemplaire à Tieck avec une lettre à peu près identique. Il ajoutait simplement cette remarque : Son drame ne contenait pas d'effusions lyriques, il craignait au contraire d'avoir poussé la concentration dramatique jusqu'à la raideur. Le but principal de cette lettre était de prier Tieck de vouloir bien user de son influence auprès du directeur du théâtre de Dresde pour faire jouer la pièce dans cette ville[4]. A la fin d'avril Hebbel, ne recevant pas de réponse et craignant que les hardiesses de la première rédaction de *Judith* n'eussent indisposé Tieck, écrivit

1. Cf. Tag. II, 1909, note, la liste des personnes qui en reçurent. — 2. Bw. II, 25. — 3. Tag. II, 1913, note ; 1992. — 4. Bw. II, 26.

de nouveau pour proposer « d'adoucir le coloris » et envoya en effet un manuscrit remanié [1]. Malgré cet effort la pièce lui fut retournée en novembre sans que Tieck y joignît un mot d'explication, ce dont Hebbel se plaignit amèrement [2]. Il rompit avec Tieck comme il avait rompu avec Uhland. Plus tard, il est vrai, lorsqu'Ehlenschläger lui eut fait remarquer qu'il n'y avait rien d'étonnant ni de blessant à ce que Tieck, tourmenté par la goutte, sujet à des accès de mélancolie et d'ailleurs fort négligent dans sa correspondance, ne lui eût pas répondu, Hebbel regretta sa susceptibilité [3].

A Hambourg les éloges ne tarissaient pas. *Judith* excitait, dit Hebbel dans son Journal, l'enthousiasme des milieux les plus différents [4]. Amalia Schoppe, après une nuit d'insomnie causée par cette lecture, lui écrivait une lettre où elle comparait l'auteur à Shakespeare et la pièce à un événement aussi important dans l'histoire des Dithmarses que la bataille d'Hemmingstedt [5]. *Judith* faisait sur Wihl une profonde impression ; Gutzkow demandait un exemplaire dans une lettre « amicale et flatteuse » à laquelle Hebbel répondait sur le même ton [6]. Chez un professeur russe et un étudiant l'enthousiasme ne connaissait plus de bornes. Töpfer affirmait à l'auteur que depuis plusieurs années aucune pièce n'avait excité chez lui une semblable admiration [7]. Au commencement d'avril il eut une semaine de triomphes. Lotz lui consacra dans son journal un article très élogieux pour lequel Hebbel lui était reconnaissant tout au moins de sa sincérité et de sa bonne volonté [8]. Mais on demandait communication de la pièce et Mme Stich-Crelinger à Berlin lui donnait la presque certitude qu'elle serait jouée [9]. Ces succès rendaient Hebbel véritablement heureux [10].

Cependant il s'agissait d'arriver à un résultat positif. L'époque n'était plus où Hebbel écrivait à Elise qu'il aimerait mieux brûler sa *Jungfrau von Orleans*, s'il l'écrivait, que de la porter sur la scène, parce qu'il méprisait trop le théâtre allemand ; il est vrai, ajoutait-

1. Bw. II, 36-37. — 2. Tag. II, 2191 ; Bw. II, 99-100. — 3. Bw. II, 219-220. — 4. Tag. II, 1954. — 5. Bw. II, 29, cette lettre dans Bamberg, I, 158. — 6. Bw. II, 79 ; Tag. II, 1961 ; Bw. II, 32.

7. Tag. II, 1938. Karl Töpfer, 1792-1871, de 1822 à sa mort, acteur au Hamburger Stadttheater ; dirige en 1836 : *Thalia, norddeutsche Theaterzeitung* et après la mort de Lotz les *Originalien* ; auteur d'un certain nombre de pièces médiocres, pour la plupart d'ailleurs traduites du français ou de l'anglais ; c'est lui qui murmurait à l'oreille de Gutzkow en lui montrant Hebbel : « Voilà le nouveau Shakespeare ». Cf. *Allg. dtsche Biogr.*, Bd. XXXVIII, 446-448. *Gutzkow's ausg. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XI, 40 ; 291 ; Bd. XII, 108 ; *Laubes ges. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XLI, 369.

8. Tag. II, 1961 ; l'article reproduit : *Hebbel-Kalender*, p. 212-214. Lotz, 1784-1844, d'abord marchand ; à trente ans aveugle et paralysé ; fonda à Hambourg en 1817 les *Originalien* qu'il dirigea jusqu'à sa mort ; auteur de romans, nouvelles et poésies. *Allg. dtsche Biogr.*, XIX ; 285. Cf. *Gutzkow's ausg. Werke* hrsg. v. Houben, Bd XI, 291 : « Ein giftiger Berichterstatter, der zwar blind war, sich aber auf einem Rollstuhl ins Theater fahren liess und recensierte als wenn er sähe, Georg Lotz.... »

9. Tag. II, 1961 : Baison, 1812-1849, acteur au Hamburger Stadttheater, puis directeur de celui-ci à partir de 1847. Homme cultivé, ami personnel de Gutzkow, Prutz et Gottschall.

10. Tag. II, 1954.

il, qu'un semblable mépris disparaît rapidement, à ce que l'on dit, chez les auteurs dramatiques [1]. C'est ce qui lui arriva. Il considère maintenant l'art dramatique et l'art théâtral comme ayant des lois différentes mais également impérieuses. Il y a dans un drame beaucoup d'éléments indispensables à ce drame qu'il est tout aussi indispensable de supprimer lorsque ce drame doit être représenté, car le drame lui-même tient plutôt de la nature et la représentation dépend plutôt de la vision du spectateur. Toutes les lois de l'art théâtral découlent de l'idée de beauté, tandis que le drame ne reçoit de la beauté que ses lois les plus générales. Il en résulte non pas que le poète doit se tenir à l'écart de la scène et renoncer à exercer sur ses contemporains la plus belle des influences, mais qu'il doit revoir l'œuvre qu'il a écrite et jusqu'à un certain point entreprendre un second travail de création [2]. D'ailleurs Hebbel n'admettait pas que le drame dût être écrit dès le début en vue de la représentation comme le prétendait Gutzkow, qui identifiait l'art dramatique et l'art théâtral au profit du second. « Comme s'il n'y avait aucune différence entre la poitrine et le corset », remarque Hebbel [3]. Mais le drame idéal n'est pas non plus le drame destiné uniquement à la lecture: Hebbel est dès cette époque parfaitement convaincu qu'un drame qui ne peut pas être joué, ne mérite pas son nom.

II

Dès la fin de 1839 Amalia Schoppe avait écrit à Berlin à Mme Stich-Crelinger qu'elle connaissait pour lui recommander une pièce qui n'était pas encore achevée. Mme Crelinger [4] avait répondu qu'on lui envoyât le plus tôt possible le manuscrit. Hebbel se serait réjoui davantage si la pièce ne lui avait pas paru presque injouable. Comment décapiter Holopherne sur la scène? et pourtant le public ne rirait-il pas si Judith suivait l'Assyrien dans sa chambre? Le même public ne serait-il pas choqué de mainte hardiesse d'un drame où l'auteur avait si peu songé à satisfaire ses goûts [5]? Le 29 février Mme Crelinger, ayant reçu le manuscrit, communiqua ses impressions à Amalia Schoppe. Elle commençait par des éloges enthousiastes, mais faisait ensuite de grandes réserves en ce

1. Bw. I, 170. — 2. Bw. II, 31.

3. Tag. I, 1669. Cf. Tag. II, 1930 : « Ein feuriger Jüngling einer abgelebten Hure gegenüber in einer Schäferstunde wozu ihn ihre verschminkten Wangen verlockten: so Dichter und Publikum ».

4. Auguste Duhring, 1795-1865, mariée en 1817 avec l'acteur Stich et en 1829 avec Crelinger, occupait vers 1840 avec ses deux filles une grande place au Berliner Hoftheater, où elle rivalisait avec Charlotte von Hagn et ses deux sœurs. Raupach avait écrit pour elle la plupart de ses rôles de femme: elle défrayait aussi à l'occasion la chronique scandaleuse. *Allg. Itsche Biogr.*, Bd. V, 94 et suiv.; Geiger, *Berlin, 1688-1840*, Bd. II, 508; 494; *Gutzkow's ausg. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XI, 276-277; *Laubes ges. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XLI, 359, et Bd. XXXI, 32 et suiv.

5. Tag. I, 1862; Bw. II, 23-24.

qui concernait la représentation. Bien qu'elle ne se piquât pas de pruderie, elle n'aurait pas voulu laisser la pièce entre les mains de ses filles ou la lire à un homme. Le public serait certainement scandalisé et on ne pouvait même pas soumettre la pièce telle quelle à l'intendant général. Il fallait supprimer la description de la nuit de noces comme beaucoup trop transparente; Mme Crelinger déclara it du reste ne pas comprendre très nettement à quoi elle servait: il fallut que Hebbel lui expliquât pourquoi selon lui son héroïne ne pouvait être ni vierge ni femme. De même on ne pouvait laisser subsister certaines grossièretés d'Holopherne : « Une femme est une femme » ou bien : « Je n'ai qu'à te faire un enfant ». On ne pouvait songer à montrer la tête coupée même sous un voile; dans la grande scène du troisième acte et dans celle où Judith reparaît à Béthulie, il y avait aussi à corriger [1].

Hebbel, satisfait malgré tout de cette lettre, se mit à l'ouvrage, se plaignant seulement qu'il fût bien difficile de rendre mauvais ce qui était bon [2]. Dans ses nombreuses lettres explicatives à Mme Crelinger il essayait de sauver de sa pièce tout ce qu'il pouvait. Le 14 avril il reçut enfin la nouvelle que *Judith* était acceptée définitivement et serait jouée vers le milieu de mai [3]; en réalité elle ne le fut que le lundi 6 juillet « avec succès, dit Hebbel dans son Journal. J'écris ces lignes avec autant de froideur que si cela ne me concernait pas. Toujours plus de glace dans mon sang [4] ». Mais il venait de passer par trois jours d'angoisses et n'avait plus la force de se réjouir [5]. Il était d'ailleurs très fatigué et malade de la jaunisse. Le succès de la pièce ne fut pas éclatant; Hebbel le qualifie même plus tard de douteux et l'accueil du public de tiède; il en rejette la faute sur Grua, l'acteur qui jouait Holopherne [6]. Trois jours après la représentation il lut deux critiques : l'une dans les *Berlinische Nachrichten*, l'autre dans la *Berliner Zeitung* [7]. Dans la première on lui reconnaissait du génie, mais on lui reprochait de ne pas savoir se modérer: il lui fallait encore apprendre le métier; la scène du prophète avait produit grande impression [Seydelmann [8] jouait Daniel]. Dans la seconde on blâmait Hebbel d'avoir voulu séduire le public par une rhétorique qui était le produit du cerveau et non du cœur; on trouvait Holopherne trop pénétré de la philosophie moderne, quoique le critique protesta d'autre part contre la glorification du fanatisme juif à notre époque de lumières et de tolérance. De la contradiction entre ces deux critiques Hebbel concluait à leur inanité.

1. La lettre dans *Hebbel-Kalender*, p. 208-212 et Bamberg, I, 158-159. — 2. Tag. II, 1923. — 3. Tag. II, 1976. — 4. Tag. II, 2037. — 5. Bw. II, 82; 84; 86-87. — 6. Bw. VIII, 39; V, 53; IV, 310; II, 86. — 7. Bw. II, 87, articles reproduits dans le *Hebbel-Kalender*, p. 214-221.

8. Il était depuis 1838 à Berlin. Cf. *Gutzkow's ausg. Werke* hrsg. v. Houben : Bd. VIII, 155-180; Bd. XI, 158-159. *Laubes ges. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XL, 105-108, et Bd. XXXI, 41 et suiv. En réalité *Judith* eut à Berlin un succès médiocre ou passager; Hebbel lui-même le constate en 1843. [Bw. II, 349.]

III

L'exemple de Berlin entraîna Hambourg. Le théâtre de Hambourg avait été rendu célèbre dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe par deux hommes : par un critique, Lessing, et par un acteur-directeur, F. L. Schröder. Mais ensuite la décadence avait été rapide. Laube pouvait déjà écrire en 1846 que, au point de vue théâtre, Hambourg ne comptait plus [1]. Une tendance centralisatrice, si faible fût-elle, faisait sentir à l'Allemagne le besoin d'un théâtre national qui n'était guère possible que dans les capitales où se concentrait la vie allemande, où la conscience populaire s'éveillait : Vienne, Berlin, Dresde. Les théâtres des petites résidences princières et des villes moyennes ou situées à la périphérie, comme Hambourg, devaient perdre de plus en plus de leur importance. A cette raison générale s'ajoutait une raison particulière. Plus Hambourg devenait un centre commercial et plus ses habitants travaillaient avec ardeur tout le long du jour dans leurs bureaux, leurs magasins ou leurs entrepôts, plus, le soir, ils exigeaient des distractions qui ne leur coûtassent pas de trop grands efforts intellectuels. Les petits théâtres populaires faisaient au Stadttheater une redoutable concurrence [2].

Aussi ce dernier avait-il renoncé aux hautes ambitions littéraires. Le théâtre inauguré le 3 mai 1827 dans la Dammthorstrasse avait eu pour directeurs jusqu'en 1837 F. L. Schmidt et Lebrun; en 1837 Lebrun avait été remplacé par Mühling; F. L. Schmidt resta jusqu'à sa mort en 1841. C'était un élève de Schröder et un excellent acteur, mais, comme directeur, il était naturellement obligé de se laisser déterminer en première ligne par des considérations financières. La tragédie classique et le drame qui veut être autre chose que le mélodrame, n'occupaient qu'une place restreinte dans le répertoire. Les auteurs favoris de Schmidt et de son public étaient Töpfer, Bauernfeld, Raimund, Nestroy, Castelli, Mme Birch-Pfeiffer et autres dramaturges de la même farine. Mais on jouait aussi des farces populaires, des mascarades et l'on vit même sur la scène des saltimbanques, des athlètes, des jongleurs et des animaux savants. Acteurs et actrices étaient incessamment renouvelés; le plus souvent c'étaient les mauvais qui remplaçaient les bons. Le directeur-acteur Lebrun paraissait trop souvent en état d'ivresse et certains soirs le public manifestait son mécontentement d'une façon si bruyante et si brutale que la représentation ne pouvait

1. *Briefe uber das deutsche Theater* [*Laubes ges. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XXIX, 18e.

2. Cf. Laube, *Das norddeutsche Theater* [*Laubes ges. Werke*, hrsg. v Houben, Bd. XXXI, 14-18] et Saphir (cité par Uhde, *das Stadttheater in Hamburg*, p. 16) : « Das Theater im Ganzen steht den Hamburgern an wie ein Kleid das zu weit ist und über die Beine herabschlottert; die Zeit ist vorbei grössere Theater zu bauen; man muss anfangen kleinere zu bauen. »

être continuée qu'à grand'peine. Tout cela ne devait pas encourager les jeunes auteurs à frapper à la porte de ce théâtre, d'autant plus que Schmidt payait peu et mal, profitant de tous les prétextes pour réduire les honoraires déjà dérisoires qu'il s'était engagé à verser. Hebbel se décida pourtant à s'adresser à lui, car il tenait, non sans raison, à être joué à Hambourg [1].

Le 4 mars Janinski, qui avait communiqué la pièce à Lebrun, annonça à Hebbel qu'il en était enthousiasmé. Lebrun lui-même s'exprime dans les mêmes termes dans une conversation avec Hebbel [2]. Mais il fallait que F. L. Schmidt fût de cet avis. Gutzkow, qui fut en relations avec Schmidt à la même époque que Hebbel et pour les mêmes raisons, fait le plus grand éloge de ce représentant de la « vieille école » et de son théâtre où il prétendait avoir recueilli « l'héritage de Schröder [3] ». Schmidt, dit Gutzkow, méprisait les pièces faites uniquement pour récréer les yeux du spectateur et dont la mise en scène somptueuse lui paraissait convenir plutôt pour les théâtres de Berlin, de Vienne ou des petites résidences princières. Il ne donnait de ces pièces frivoles qui amusaient la foule que lorsque des considérations financières l'y forçaient, mais il était tout feu et tout flamme lorsqu'il s'agissait de représenter soit une pièce du vieux répertoire, soit une pièce nouvelle où l'auteur s'adressait à un public de goût raffiné. Nous avons vu ce qu'il fallait penser des préoccupations littéraires de Schmidt. Lorsque Hebbel lui communiqua sa pièce, le 15 juillet, il parut tout de suite bien disposé vis-à-vis de l'auteur [4]. Hebbel voulait que la pièce eût été représentée à Berlin avant de l'être à Hambourg. Il ne voyait dans la troupe de Schmidt personne qui fût en état de jouer Judith et Holopherne et, d'autre part, il craignait les intrigues des gens de lettres de Hambourg avec lesquels il était plutôt en mauvais termes [5].

Le 25 juillet il eut une entrevue avec Schmidt qui lui témoigna la plus grande considération, parla « de haute génialité et d'originalité » et demanda simplement qu'on lui communiquât l'exemplaire du souffleur de Berlin pour étudier les modifications nécessaires. Grâce au comte Rhedern, Hebbel put satisfaire à cette demande [6]. Après quelques accès de mauvaise humeur contre Schmidt, sur le goût duquel il était loin d'avoir une opinion aussi favorable que Gutzkow [il le qualifie même de « misérable » directeur de théâtre [7]], Hebbel vit jouer sa pièce le 1er décembre 1840. Les

1. Cf. Uhde, *Das Stadttheater in Hamburg*, 1-135; *Gutzkows ausg. Werke* hrsg. v. Houben, Bd. XI, 39; XII, 267-271; Gallois, *Geschichte der Stadt Hamburg*, B1. II, 617-625; sur F. L. Schmidt, *Allg. dtsche Biogr.*, XXXI, 721-726.

2. Tag. II, 1924; 1928. Lebrun, 1792-1842, à partir de 1818 membre du Hamburger Stadttheater, de 1827 à 1837 directeur avec Fr. L. Schmidt; de 1837 à 1842 y joue encore à l'occasion. Son jeu était plein de vérité et de naturel; son penchant pour la boisson l'entraînait malheureusement parfois à paraître en état d'ivresse sur la scène. *Allg. dtsche Biogr.*, Bd. XVIII, 101-102; Uhde, *Das Stadttheater in Hamburg*.

3. *Gutzkows ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. II, 134-135. — 4. Bw. II, 88, — 5. Bw. II, 28. — 6. Bw. II, 89-90; 93-94. — 7. Tag. II, 2176; 2194.

spectateurs manifestèrent leur admiration, selon Hebbel, à la fois par leurs applaudissements et par leur silence. Le cinquième acte produisit une impression vraiment tragique [1]. D'après la critique de Gutzkow dans le *Telegraph* le public témoigna la plus grande bienveillance : « le premier acte intrigua, le second plut ».

Dans ses *Rückblicke*, Gutzkow prétend au contraire que la salle était « effroyablement vide [2] ». Il semble qu'en effet la première représentation seule ait attiré le public; dès la seconde les spectateurs se firent rares [3]. Les modifications qu'avait dû subir la pièce lui avaient fait perdre beaucoup de sa valeur. Lotz qui, après avoir lu *Judith*, déclarait ne lui préférer que *Faust*, ne la reconnaissait plus sur la scène; il ne lui reste plus rien, disait-il, de sa signification primitive. Le rôle d'Holopherne fut mal joué; Judith était passable. Daniel excellent. En général la presse fut favorable; on trouva à l'auteur un remarquable talent; on salua en lui un successeur de Schiller; on regrettait seulement que le drame fût trop sombre; la poésie biblique effrayait. Ce ton élogieux était d'autant plus flatteur pour Hebbel qu'il n'avait par aucune avance et aucune complaisance sollicité la bienveillance des critiques : « On disait à sa louange, en l'opposant ainsi à Gutzkow, qu'il se tenait à l'écart de toutes les coteries littéraires [4] ». La pièce fut payée à son auteur dix louis d'or, ce qui était l'honoraire habituel. Gutzkow considérait comme un sérieux titre de gloire d'avoir touché pour *Richard Savage* vingt louis d'or [5].

Le compte rendu de Gutzkow dans le *Telegraph* [6] témoignait de beaucoup de modération et d'une réelle impartialité. Sans doute Gutzkow désapprouvait la façon dont Hebbel avait abordé le sujet. Selon lui on ne pouvait le traiter que d'un point de vue exclusivement judaïque, c'est-à-dire religieux. Judith ne devait être qu'une espèce de Jeanne d'Arc qui immole Holopherne *ad majorem Dei gloriam*, et ce motif suffit pour nous faire oublier ce que cet acte a en lui-même d'odieux. Sur ce point Gutzkow est absolument en désaccord avec Hebbel pour lequel l'acte de Judith ne devient humain et dramatique que si elle exerce en même temps une vengeance personnelle. Gutzkow prétend d'ailleurs que dans Hebbel Judith ne se sacrifie que pour les habitants d'une petite ville qui ne méritent guère d'être sauvés; il ne semble pas avoir vu que pour Hebbel Judith personnifie le judaïsme et sauve sur une inspiration divine le peuple élu. Selon Gutzkow, le drame de

1. Tag. II, 2196.

2. « Die gepriesene *Judith* wurde ohne allen Erfolg gegeben. Das Haus war erschreckend leer; niemand von den Bewunderern die nach vier Wochen Bewunderung in der fünften schon wieder neidisch auf den Erfolg ihrer Bewunderung geworden waren, rührte die Hand; selbst die Juden denen doch der Stoff hatte sympathisch erscheinen sollen, fanden die Ausführung desselben zu unhübsch, in Judith, ihrem französischen Ursprunge gemäss, die moderne femme incomprise. Ich war nicht der einzige der das Werk in der Presse lobte.... » *Gutzkows ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 41.

3. Uhde, *Das Stadttheater in Hamburg*, p. 105-107. — 4. Uhde, *op. cit.*, p. 99. — 5. Uhde, *op. cit.*, 103. — 6. Reproduit dans le *Hebbel-Kalender*, p. 221-231.

Hebbel est purement humain : le caractère de Judith est une curiosité psychologique, une « préparation anatomique » ; avec beaucoup d'esprit et une grande force de dialectique Hebbel a exposé non pas tant le meurtre que le développement de l'idée du meurtre dans l'esprit de Judith ; c'est une véritable expérience psychologique, la démonstration d'un cas extraordinaire devant un public de spécialistes. Judith est un exemplaire féminin du type du fanfaron ; elle réfléchit constamment sur son acte ; elle est froide, intellectuelle ; elle analyse ses sentiments, elle raffine ses idées et cela est particulièrement sensible au quatrième acte où Holopherne rivalise avec elle sur ce point, au détriment de l'action. D'une façon générale Gutzkow trouvait le style trop artificiel, une mosaïque de sentences et d'antithèses. Après ces critiques il reconnaissait volontiers les mérites de la pièce, particulièrement au troisième acte, et il terminait en déclarant que ce drame, bien que la réflexion y dominât trop la passion, suffisait pour ranger son auteur parmi ceux sur lesquels la littérature allemande pouvait fonder les plus grandes espérances ; « c'est un esprit qui suivra sa voie d'autant plus sûrement que la nature et ses propres expériences lui ont déjà appris à réfléchir et à calculer sans que son talent poétique manque d'envolée ».

IV

La *Judith* qui fut jouée à Berlin et à Hambourg en 1840 n'est pas tout à fait celle que nous lisons dans les éditions actuelles. Outre un certain nombre de modifications de détail que réclamait le goût timide du public et deux scènes que Hebbel n'ajouta que dans l'édition de 1841 [1], la fin de la pièce est autre. Il ne semble pas que le dénouement donné par le manuscrit du théâtre de Berlin soit de Hebbel. Il avait entrepris, sur la prière de Mme Crelinger, une série de remaniements, mais il lui laissa la liberté de modifier encore plus amplement selon sa propre inspiration, convaincu qu'elle ferait pour le mieux [2]. Elle ajouta, à son insu, un « dénouement de comédie » dont Hebbel décline plus tard absolument la responsabilité et auquel il attribue une partie de l'insuccès relatif de la pièce [3]. On a intercalé, pendant que Judith et Holopherne ont disparu derrière le rideau, une conversation entre le chambellan qui garde la porte et un guerrier qui vient révéler que Judith a l'intention de tuer Holopherne. Après qu'elle l'a tué, en effet, elle reparaît et la pièce se termine par un court monologue où Judith proclame qu'elle est sûre d'avoir accompli la volonté de

1. La scène entre Samuel et son petit-fils au troisième acte [W. I, 31-32] et celle où paraissent deux bourgeois au cinquième. [W. I, 77-78.] La scène entre Samuel et son petit-fils était remplacée par la scène entre les deux prêtres et la mère, transportée depuis au cinquième acte. [W. I, 75-77.]

2. Tag. II, 1923 ; Bw. II, 37 ; 94. — 3. Bw. IV, 310 ; W. XI, 12.

son Dieu : « Il a voulu que je tombe,... il m'élèvera bientôt à lui. Mon cœur n'est plus que joie et espérance. Viens, Mirza; retournons à Béthulie: j'ai sauvé mon peuple: le Seigneur me sauvera [1]. » Le doute tragique de Judith après son acte ayant disparu, l'idée de la pièce est dénaturée; il semble que l'individu ne doive expier sa *Masslosigkeit* que par quelques angoisses passagères. Il est difficile de croire que Hebbel ait consenti à écrire un tel dénouement [2].

Il est vrai que le dénouement de Hambourg dont il est l'auteur est encore moins satisfaisant, car il supprime non seulement l'expiation à venir, mais même le véritable motif de l'acte de Judith. Dans une lettre à Elise, Hebbel se moque d'un critique berlinois qui lui avait reproché de n'avoir pas sauvé l'innocence de Judith. Comment, demande Hebbel, peut-il me reprocher ce qui constitue précisément le seul fondement possible de ma pièce? L'acte de Judith n'est humain que parce que c'est elle-même qu'elle venge, parce qu'elle oppose le meurtre au meurtre. Si sa personne morale n'avait pas été immolée par Holopherne, son acte serait tout simplement horrible [3]. Cependant Hebbel supprima « ce seul fondement possible » pour ménager la vertueuse susceptibilité du public hambourgeois. Dans le dénouement écrit pour Hambourg Holopherne s'en va dormir et Judith restée seule monologue sur la grandeur surhumaine d'Holopherne jusqu'à proférer ce blasphème : « Seigneur, il est ton égal et ton pareil! » Aussitôt elle se repent et le meurtre lui paraît nécessaire : « Il faut qu'il meure! il m'a rendu infidèle à mon Dieu! mon Dieu ne pourra me pardonner que si je le tue! » Elle lui coupe la tête pendant qu'il dort et comme, à ce moment, les Hébreux, qui ont fait une sortie, pénètrent dans la tente et mettent en fuite les Assyriens, tout se termine par de solennelles congratulations entre Judith et le cortège des prêtres juifs [4]. Avec raison Gutzkow objectait : « Où est la Némésis?... Comment cette Judith qui a pu tuer peut-elle vivre [5]? » Et dans le *Dionysius Longinus* il reprochait à Hebbel d'être vis-à-vis des autres auteurs fort sévère sur les principes et vis-à-vis de lui-même tellement indulgent dans la pratique qu'il supprimait toute la signification profonde d'une pièce uniquement pour plaire au public [6].

Hebbel s'est défendu contre ces reproches dans sa réponse à Heiberg [7]. A vrai dire il plaide coupable : « Heiberg a dit que les modifications apportées à *Judith* constituent un péché esthétique: il a raison, c'est un péché, mais un péché qu'en pareilles circon-

1. W. I, 428-431.

2. Cependant certaines phrases sont de son style : ainsi : W. I, 429, l. 13 : komm wieder wenn ich mich einmal, u. s. w.; W. I, 430, l. 15 : das Ungeheuerste kann man nur *erleben*, man kann es sich nicht vorher *denken*.

3. Bw. II, 87. — 4. W. I, 395-398. — 5. *Hebbel-Kalender*, p. 230.

6. Le même reproche à propos de *Genoveva* : *Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 41. Hebbel a conservé le dénouement qu'il écrivit pour la représentation de Hambourg en 1840, pour les représentations qui eurent lieu à Vienne en 1846 et à Berlin en 1851 (W. I, 415).

7. W. XI, 11-13.

stances tout poète commettra ». Car la tentation est trop forte : voir représenter son drame à condition de le modifier un peu, qui serait capable de résister à une semblable perspective? Pour s'écrier : tout ou rien, il faudrait un stoïcisme surhumain. Hebbel avoue n'en avoir pas été capable, bien qu'une pièce « où Judith emporte la tête d'Holopherne, mais où Holopherne n'emporte pas le cœur de Judith, perde toute sa saveur et toute sa force ». Il allègue qu'il n'a pas procédé lui-même aux modifications et qu'en particulier il est innocent du dénouement. D'ailleurs, s'il n'avait pas consenti aux changements, la direction du théâtre y aurait procédé de sa propre autorité. Pourquoi, demande Hebbel avec un sophisme, l'auteur n'aurait-il pas le droit de faire ce que fait un tiers? Hebbel est évidemment excusable, mais on est d'autant plus disposé à se montrer intransigeant pour lui qu'il est plus intransigeant pour les autres.

V

C'est dans le courant de l'année 1840 que se placent les deux seuls ouvrages historiques que Hebbel ait écrits dans sa vie : son *Histoire de la Guerre de Trente Ans* et son *Histoire de Jeanne d'Arc*; il y fut déterminé uniquement par la nécessité de gagner quelque argent. Le libraire Berendsohn, de Hambourg, publiait une *Wohlfeilste Volksbibliotek* pour laquelle Amalia Schoppe avait écrit une biographie de Marie Stuart. Ce fut peut-être elle qui mit Hebbel en relations avec le libraire. D'après Kuh, Hebbel ne reçut pas plus de quatre-vingts thalers pour ces deux ouvrages; ils parurent sous le pseudonyme de J. F. Franz, et lorsque le correspondant hambourgeois de la *Zeitung für die elegante Welt* eut trahi l'auteur, Hebbel écrivit à Kühne, le directeur, pour protester qu'il n'avait rien de commun avec le pseudo-Franz; une déclaration du libraire, attestant que ce nom n'était pas un pseudonyme, fut insérée dans la revue [1]. Si Hebbel a renié aussi obstinément ces deux ouvrages dont il n'a jamais parlé dans son Journal ni dans sa correspondance, c'est parce qu'il lui était pénible de reconnaître que la nécessité le contraignait à ce genre de travaux mercenaires pour lesquels il avait fréquemment affirmé son absolue répugnance. Au point de vue historique, ces compilations, faites en un temps très limité d'après des ouvrages de seconde ou de troisième main, n'ont aucune valeur. Le seul intérêt qu'elles puissent offrir, c'est qu'on y retrouve çà et là des traces de la personnalité de Hebbel.

L'*Histoire de la Guerre de Trente Ans* fut écrite vers le début de 1840, en six semaines. L'auteur déclare dans la préface n'avoir pu en conséquence faire œuvre ni d'érudition ni d'originalité; il a seulement tâché de retracer d'une façon vivante les scènes princi-

1. Bw. II, 92.

pales de cette guerre [1]. Ses sources sont en première ligne Schiller, puis Galletti [2] et Woltmann [3]. Il a également lu Raumer [4]. L'ouvrage de Hebbel est un récit des faits assez rapide et vers la fin assez confus, interrompu de temps en temps par quelques traits humoristiques, par exemple sur l'électeur Frédéric V dont la bataille de la Montagne Blanche troubla sinon le repas, du moins la digestion, ou quelques détails pittoresques : les Impériaux s'avançant en silence vers Magdebourg dans la clarté de l'aube, comme une troupe de revenants; à leur tête Tilly avec sa barbiche, son long nez et ses joues creuses, vêtu d'un pourpoint vert et coiffé d'un chapeau bizarre avec une longue plume rouge. Mais ce qui prédomine ce sont les idées générales : lorsque disparaît un personnage important, Tilly, Gustave-Adolphe, Wallenstein, Ferdinand II, Bernard de Saxe-Weimar, Hebbel, dans une sorte d'oraison funèbre, cherche à dégager ce qui a été l'idée directrice de cette existence. Il esquisse un portrait de Wallenstein : cet homme représentait des idées « qui devaient prendre forme seulement au cours des siècles suivants ». Entre Wallenstein et Ferdinand II existe le même rapport qu'entre Holopherne et Nebucad Nezar : « Si l'empereur n'avait d'autre ami que son général, celui-ci lui était d'autant plus nécessaire; si l'empereur était le tonnerre, le général était l'éclair et celui qui peut faire un dieu est plus grand que le dieu lui-même ». Les congrès de Munster et d'Osnabruck sont pour lui un spectacle humoristique; le sublime y voisine avec le ridicule; les plus grands intérêts du monde sont subordonnés à l'étiquette pointilleuse et aux vanités mesquines des plénipotentiaires.

C'est surtout dans la préface que se manifeste le goût de Hebbel pour la philosophie de l'histoire. Nous avons vu que, selon lui, l'histoire a pour but de démontrer la nécessité qui régit le cours de l'univers. Ce qui distingue à ses yeux la guerre de Trente Ans des guerres précédentes, c'est qu'elle a été faite dans l'intérêt d'une idée, la même d'où était née la Réforme, l'idée de la liberté de conscience que défendent les protestants contre le pape. La Réforme, Hebbel insiste sur ce point, a été un phénomène nécessaire et non pas l'œuvre arbitraire d'une seule individualité. Si grand qu'ait été Luther, il n'a été que le représentant d'une idée, et Hebbel ne peut résister au plaisir d'esquisser sa carrière, de montrer comment, selon la loi du drame et de l'univers, son individualité de génie réclamant ses droits, il a été finalement infidèle à l'idée et est devenu aussi intolérant que le pape [5]. Hebbel résume

1. W. IX, 433. — 2. *Johann Georg Galletti's Fortsetzung von Baumgarten's Allgemeiner Welthistorie*, Bd. 57, 1791.

3. Woltmann, 1770-1817, professeur et diplomate. Sa *Geschichte des Westphalischen Friedens*, Leipzig, Göschen, 1808-1809, fut réimprimée à diverses reprises comme supplément à l'ouvrage de Schiller, par exemple chez Vogel, Leipzig, 1823 et 1831. Cf. Godeke, VI, 318-23; V, 147; 184; 188; Laube, *Moderne Charakteristiken*, Bd. II, 270-282 (1835).

4. Raumer, *Gesch. Europas seit dem Ende des XV. Jahrh.*, Bd. III, 1834. — 5. Cf. Tag. I, 36.

l'histoire de la Réforme pour montrer que l'incertitude des résultats acquis par les protestants devait aboutir à une guerre, pour affirmer que « la vérité est indestructible », « qu'elle peut voir périr ses champions, mais qu'elle ne peut périr elle-même », pour défendre enfin ce qui était le principe de progrès de l'humanité. Mais cette guerre n'a pas été décisive ; c'est pourquoi la lutte dure encore et l'histoire de la Guerre de Trente Ans est d'un intérêt actuel au moment où l'on voit des membres du clergé catholique se révolter contre leur souverain protestant (allusion à l'affaire de Cologne en 1836). C'est ainsi que Hebbel relie entre elles les époques de l'histoire [1].

L'*Histoire de Jeanne d'Arc* semble avoir été écrite quelques mois plus tard, probablement en août et septembre 1840. Hebbel reçut, le 23 juillet, le livre de Görres sur Jeanne d'Arc : « Maintenant il faut que je m'y mette », écrit-il à Élise. Au commencement de septembre il est en train de corriger des épreuves d'imprimerie, probablement celles de cet ouvrage [2]. Les sources de Hebbel sont, en première ligne : Görres, *die Jungfrau von Orleans nach den Prozessarten und gleichzeitigen Chroniken*, Regensburg, 1834 ; en seconde ligne : La Motte-Fouqué, *Geschichte der Jungfrau von Orleans nach authentischen Urkunden und nach dem französischen Werk des Herrn Le Brun de Charmettes*, Berlin, 1826. L'ouvrage français auquel renvoie Fouqué est l'*Histoire de Jeanne d'Arc surnommée la Pucelle d'Orléans*, par M. Le Brun de Charmettes, Paris, 1817. Hebbel déclare en un endroit que Charmettes lui sert de base pour la chronologie [3] ; quant aux chroniques dont il parle en un autre endroit [4], il ne les connaît que par Görres ; son ouvrage résulte tout entier, du moins en ce qui concerne les faits racontés, d'un mélange de Görres et de Fouqué [5]. C'est de ces deux auteurs qu'il tient l'abondance d'anecdotes, de traits naïfs ou piquants, de reparties, de traditions populaires dont il sème son œuvre (principalement dans le récit du siège d'Orléans) et aussi les documents, lettres de Jeanne d'Arc et d'autres personnages ou actes de procédure qu'il communique.

1. L'ouvrage se termine ainsi : « Die Friedenscongresse gingen erst 1649 [der Osnabrücksche im März, der Münstersche im Juni] auseinander und die schwedischen Truppen verliessen das Reich nur in dem Verhältnisse in welchem die ihnen ausgelobten Gelder bezahlt wurden. Eine päpstliche Bulle erklärte den Frieden für ungültig ». [W. IX, 221.] La dernière phrase marque que la Guerre de Trente Ans n'a pas eu à vrai dire de conclusion : l'Eglise maintient toutes ses prétentions et reste toujours disposée à recommencer la lutte.

2. Bw. II, 90 ; 95. Sur la question de date, cf. R. M. Werner, W. IX, *Intr.*, XXVI-XXVII.

3. W. IX, 255 ; R. M. Werner a prouvé contre Alex. von Weilen que Hebbel, ne sachant pas le français en 1840, n'a en réalité connu Charmettes que par la traduction et l'adaptation de Fouqué, W. IX, *Intr.*, XXIX, et Alex. von Weilen, *Fr. Hebbels historische Schriften*, in : *Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Festgabe für R. Heinzel*, Weimar, 1898, p. 436-464.

4. W. IX, 250. — 5. Cf. W. IX, 436-438, la correspondance des chapitres de Görres avec les divisions de l'ouvrage de Hebbel.

L'*Histoire de Jeanne d'Arc* est une œuvre plus personnelle, moins banale que l'*Histoire de la Guerre de Trente Ans*. Déjà à Munich Hebbel avait étudié le sujet, d'abord en vue d'un drame, puis d'une nouvelle « à la manière de Kleist », c'est-à-dire dans le genre de Michel Kohlhaas. « D'une façon générale il me faut lire des chroniques[1] », ajoutait-il. Entre temps Hebbel avait mis en œuvre dans *Judith* l'idée dans laquelle se résume selon lui la destinée de Jeanne et qu'il reprend dans son *Histoire*. Dans une crise aussi importante que celle que traversait la France, dit-il, l'homme a le sentiment que la divinité elle-même va sortir de ses ténèbres, pour montrer d'une épée flamboyante le chemin à suivre. Et, en effet, la divinité apparut, comme autrefois pour sauver le peuple juif et comme autrefois sous la forme d'une femme, car il est naturel que Dieu manifeste sa toute-puissance en se servant de la créature la plus faible pour accomplir une œuvre surhumaine[2]. Hebbel déclare ne pas apporter à sa tâche le scepticisme de Voltaire, mais une âme pieuse et croyante : poète, il s'égare volontiers un instant dans ce monde de prophéties et d'apparitions comme dans une forêt obscure où ne brille pas la lumière de l'entendement[3]. A propos des visions de Jeanne il ne se prononce ni pour ni contre leur réalité ; il veut rapporter simplement ce qu'elle a dit plus tard devant ses juges[4].

Ce n'est pas que Hebbel approuve ces dévots fanatiques qui acceptent avec joie les pires absurdités parce que c'est là qu'ils découvrent surtout l'action divine ; la raison ne doit ni abdiquer ses droits ni tourner en dérision par principe ce qu'elle ne comprend pas entièrement. Hebbel s'attache à montrer ce qu'il y a d'humain et de terrestre dans Jeanne : les croyances naïves ou superstitieuses qu'elle partage avec ses contemporains et les paysans, son ferme bon sens qui suffit bien souvent à la guider et par lequel elle réduit au silence des interlocuteurs incrédules ou des juges malveillants ; il se réjouit même, en psychologue, de noter les petits artifices dont se sert Jeanne à l'occasion pour gagner les cœurs et ranimer les courages[5]. Il n'y a rien de plus agréable, dit-il, que de retrouver le normal au milieu de l'anormal et les plus belles manifestations du miraculeux sont celles où il garde un point de contact avec la commune nature humaine ou même a visiblement son origine dans cette nature[6]. Jeanne est une simple paysanne que Dieu a prise par la main mais qui, à la cour et aux armées, reste femme et paysanne. L'objet essentiel de Hebbel est une étude psychologique du caractère de Jeanne, « l'apparition la plus mystérieuse de l'histoire ». « Je ne crois pas m'être trompé, conclut-il, en faisant d'elle, par opposition aux natures enthousiastes de spéculation qui découvrent des mondes nouveaux dans une sphère purement intellectuelle, une nature religieuse et naïve chez laquelle chaque pensée se transforme immédiatement en représentation, chaque sentiment en acte[7]. »

1. Tag. I, 1169. — 2. W. IX, 238-239. — 3. W. IX, 229-230. — 4. W. IX, 243. — 5. W. IX, 284-285. — 6. W. IX, 287. — 7. W. IX, 356.

Nous avons vu que déjà à Munich Hebbel reprochait à Schiller d'avoir supprimé ce trait essentiel du caractère de Jeanne, la naïveté. Dans son *Histoire* il s'arrête un instant pour mentionner « le célèbre poète allemand... qui a noyé la naïveté de Jeanne dans une mer de sentimentalité ». « Ce drame est malheureusement plus connu, du moins en Allemagne, que la véritable histoire de Jeanne qui, du point de vue de la vraie poésie, lui est pourtant infiniment supérieure, si la poésie consiste à pénétrer au cœur des choses et non à farder la vérité d'un banal idéalisme[1]. » Lorsque Jeanne se jette du haut de la tour du château où elle a été enfermée, c'est pour Hebbel « le triomphe de la naïveté de sa nature[2] ». Elle est, dit-il ailleurs, une enfant qui boude et s'emporte lorsqu'on ne veut pas croire à ses paroles ou lorsque Dieu ne semble pas la soutenir assez efficacement[3]. Dès le début elle lui apparaît comme un être fait pour l'action énergique, mais incapable de réfléchir sur lui-même et sur sa mission[4]. C'est précisément ainsi que Hebbel avait conçu sa Judith, et il y a plus d'un trait commun entre les deux héroïnes. Après ses premières visions, lorsqu'elle ne sait encore ce que Dieu veut d'elle, Jeanne a les mêmes hésitations et les mêmes angoisses que Judith[5]. Dans son drame Hebbel prenait le contre-pied de l'émancipation de la femme prêchée par la Jeune Allemagne. Dans son *Histoire*, il dit de Jeanne qu'elle était une femme émancipée par Dieu; elle le prouvait, non en disputant à l'homme ses privilèges, mais en se renfermant, dès que sa mission le lui permettait, dans les devoirs de douceur et de subordination qui sont le propre de son sexe. Nos femmes émancipées, dit Hebbel, accompliraient des exploits tout au plus pour pouvoir en parler ou même pour en tirer la matière d'un roman. Il se félicite d'ailleurs que cette race soit encore inconnue en Allemagne[6].

Dans une introduction Hebbel a exposé sa conception de l'histoire[7]. Elle doit, dit-il, embrasser (et jusqu'ici elle l'a rarement fait) l'existence entière du peuple et non pas seulement les faits et gestes des rois et des héros. Un peuple tire de la connaissance de son histoire la même utilité que l'individu dans l'âge mûr de la contemplation de son passé : il apprend à se connaître lui-même. Cette connaissance de l'individualité nationale dont il fait partie est plus nécessaire à l'homme moderne qu'au Grec et au Romain. Le citoyen de Rome ou d'Athènes n'apprenait pas l'histoire de sa patrie il la vivait; l'individu ne formait encore qu'un tout avec son peuple; l'héritage intellectuel de la nation passait de père en fils. L'instinct lui-même apprenait à l'individu ce qui était conforme à l'esprit du peuple athénien ou romain et dans quel sens, par quels moyens devait se développer cet esprit. Ce qui caractérise au contraire l'époque moderne, c'est la tendance de l'individu à vivre pour lui-même, à se détacher de la communauté sociale où il est né.

1. W. IX, 267-268. — 2. W. IX, 323. — 3. W. IX, 286. — 4. W. IX, 246-247. — 5. W. IX, 246. — 6. W. IX, 298-299. A propos du caractère de Charles VII, qui aurait été, selon Hebbel, une pierre d'achoppement dans le drame, cf. W. IX, 253-254, et Tag. II, 2064. — 7. W. IX, 224-229.

Quoique Hebbel ne le dise pas, il y a eu somme la même opposition entre l'histoire ancienne et l'histoire moderne qu'entre le drame antique et le drame moderne. La tragédie antique est le triomphe de l'instinct, a dit Hebbel; de même l'histoire ancienne; la tragédie moderne a, au contraire, son point de départ dans l'individu qui prend conscience de lui-même[1]; de même l'histoire moderne. Chez les anciens le premier rang appartient à l'Universel : au destin dans le drame, au peuple dans l'histoire; le concept de l'antiquité est celui de la nécessité. Ce qui prédomine chez les modernes, c'est l'individuel, c'est-à-dire le concept de liberté. Et de même que Hebbel rêve d'une forme de tragédie qui concilierait l'universel et l'individuel, de même il rêve d'une forme d'histoire qui concilierait la forme ancienne et la forme moderne. De cette histoire l'humanité tirerait la connaissance d'elle-même; elle éclairerait le présent et l'avenir par le passé; elle dégagerait la loi de son évolution et pourrait tracer d'avance la courbe qu'elle doit suivre. En un mot la tâche de cette histoire idéale ne serait pas différente de celle de la tragédie idéale qui, selon Hebbel, doit ramener toutes les manifestations de la nature humaine à un fondement immuable[2].

VI

Le 1er janvier 1840 Hebbel se demandait dans son Journal ce que ces dix années, jusqu'en 1850, lui apporteraient : la gloire ou la tombe[3]. Dans le courant de l'année 1840 *Judith* fut représentée, mais les premiers mois avaient été remplis d'incidents désagréables avec Amalia Schoppe, précédant la rupture en mai; les relations avec Gutzkow avaient cessé; Hebbel le regrettait peut-être, car c'était là une amitié utile. Les représentations de *Judith* à Hambourg et à Berlin lui apportèrent au fond peu de joie. Au moment où l'on jouait *Judith* à Berlin, au commencement de juillet, il était malade de la jaunisse et obligé de garder la chambre[4]; Elise était absente de Hambourg; la maladie, la solitude et l'angoisse de l'attente eurent sur le moral de Hebbel un effet désastreux. Sans doute il y avait des jours où, songeant que le ciel lui avait permis de réaliser le plus noble souhait de sa jeunesse : écrire une œuvre de talent, il se promettait de ne plus se montrer désormais aussi ingrat envers Dieu. Mais que serait l'avenir? Il avait depuis longtemps l'impression d'être un homme « fini »[5]. Les jours passent monotones; presque aucun n'apporte à l'homme quelque chose; il semble qu'une puissance mystérieuse nous exploite selon des calculs que nous ignorons. « Aujourd'hui j'écris une *Judith*, demain je suis comme mort; je n'ai ni sentiments, ni pensées; mon esprit s'attache tantôt à un objet, tantôt à un autre, pour remplir les vides; je me

1. W. X, 373-374. — 2. W. X, 373. — 3. Tag. II, 1866. — 4. Bw. II, 77; 79. 5. Bw. II, 79-80.

perds dans l'infiniment petit et ne puis même concevoir la possibilité d'un changement[1]. » Il voudrait voyager, ne pas rester plus de six mois dans le même endroit ; il se sent écrasé, étouffé ; quand il est revenu à Hambourg, le changement d'air lui a fait du bien ; il a écrit *Judith* ; maintenant Hambourg lui est aussi intolérable que Munich[2]. Puis des lamentations plus précises : « Déjà quatre marks de médicaments de dépensés, et quand recevrai-je de l'argent[3] ? » En janvier il avait emprunté aux Rousseau cent gulden et en avait employé aussitôt la moitié à payer des dettes anciennes[4]. Ses travaux historiques ne lui avaient pas rapporté plus de quatre-vingts thalers.

Cependant une lourde charge allait s'ajouter aux autres. En avril Elise se sentit enceinte[5] ; le 5 novembre Hebbel était père d'un petit garçon robuste et bien constitué dans lequel il découvrait naturellement son portrait. Mais l'enfant faillit coûter la vie à sa mère et Hebbel passa une semaine dans l'angoisse[6]. La conscience de ses nouveaux devoirs lui donnait plus de courage pour supporter les déceptions et les contrariétés. Il commençait l'année 1841 avec espoir et confiance en Dieu[7]. Mais, trois semaines plus tard, Cotta ayant refusé d'éditer *Judith*, il s'écrie : « Mon Dieu ! je ne demande pas grand'chose, rien que l'existence. Ne me condamne pas à l'affreuse destinée de sentir en moi de grandes capacités et d'être cependant obligé de les maudire parce qu'elles ne sont pas en état de me rendre les mêmes services qu'à un journalier ses mains[8]. » Et il pose cette « question juridique » : si quelqu'un meurt de faim, non par dégoût pour les aliments, mais parce qu'il n'a rien à manger et parce qu'il lui est moralement impossible de mendier ou de voler, peut-on appeler cela un suicide ? « Cette question n'est nullement insignifiante pour un homme de génie qui peut se trouver très facilement dans cette situation[9]. » Le 12 février : « A quoi bon ? à quoi bon écrire ? pourquoi ne pas être intellectuellement mort ? Je suis allé ce matin chez M. Campe ». Cependant il continuait d'écrire ; quelques jours auparavant il avait terminé sa nouvelle : *Matteo*[10], et une seconde tragédie : *Genoveva*, approchait de la fin.

« Aujourd'hui, écrit Hebbel le 13 septembre 1840, j'ai commencé ma tragédie de *Genoveva*, parce que j'ai lu la pièce de Tieck dont je ne suis pas satisfait. Les premières scènes sont très réussies, mais ce ne sera probablement pas un drame pour le théâtre[11]. » Le 21 septembre il verse des larmes de reconnaissance. Les angoisses qui le tourmentaient en juillet, lorsqu'il se croyait désormais incapable de produire, ont disparu. Le 25 septembre le premier acte est terminé : « Je suis content et heureux[12] ». Après un arrêt au commencement d'octobre le second acte est terminé le 23 octobre[13]. Hebbel est à ce moment plein de confiance dans son œuvre ; mais, huit jours plus tard, par une de ces sautes d'humeur qui lui sont

1. Bw. II, 81-82. — 2. Bw. II, 86. — 3. Bw. II, 79. — 4. Tag. II, 1893. — 5. Tag. II, 1973. — 6. Tag. II, 2184-2186 ; 2193. — 7. Tag. II, 2191 ; 2203. — 8. Tag. II, 2225. — 9. Tag. II, 2227. — 10. Tag. II, 2268 ; 2241. — 11. Tag. II, 2122. — 12. Tag. II, 2133 ; 2135. — 13. Tag. II, 2153 ; 2165 ; 2170.

familières, il doute de son talent poétique comme au temps où il n'avait pas encore écrit *Judith*. « S'il y avait un criterium intérieur et infaillible [1] ! » A la Noël il est en plein travail; le 31 décembre le troisième acte est presque achevé ; il le fut tout à fait le 11 janvier [2]. Vers la fin du même mois Hebbel écrivit « dans un enthousiasme qui lui ôtait le sommeil » la fin du quatrième acte [Siegfried chez la sorcière], puis il revint en arrière pour écrire les scènes précédentes: le quatrième acte fut terminé le 11 février et la pièce tout entière le 1er mars 1841. Le 12 mars elle était recopiée et Hebbel se préparait à la lire « dans un cercle brillant [3] ».

1. Tag. II, 2177. — 2. Tag. II, 2202; 2203; 2211. — 3. Tag. II, 2267; 2282; 2285 [en français dans le texte].

CHAPITRE IV

GENOVEVA

I

On peut dire que le drame de *Genoveva* a été conçu par Hebbel en deux fois et chaque fois ce fut la lecture d'un drame sur le même sujet qui éveilla son attention. A Munich, après avoir lu Maler Müller, il se contente d'une esquisse de quelques pages dans son Journal ; à Hambourg, après avoir lu Tieck, il semble qu'il y ait chez Hebbel une décision soudaine et pour ainsi dire impulsive : « J'ai commencé d'écrire une *Genoveva* parce que j'ai lu celle de Tieck qui ne m'a pas satisfait », note-t-il brièvement le 13 septembre 1840[1]. Il se produit ici le même phénomène que lorsque Hebbel avait commencé d'écrire *Judith*, une sorte de combustion spontanée de la matière poétique depuis longtemps entassée dans le cerveau du poète.

L'esquisse de Munich contient en effet tous les éléments essentiels du drame postérieur et déjà à cette époque, comme nous l'apprend Hebbel, il avait souvent réfléchi sur ce sujet[2]. Dans son enfance il avait lu, parmi d'autres romans chevaleresques, l'histoire de Geneviève de Brabant, à laquelle il prétend avoir déjà songé à Wesselburen à donner une forme dramatique[3]. Il fallait, il est vrai, modifier quelque peu le sujet pour en tirer un drame et Hebbel vit, dès Munich, où devait être le centre de la pièce, à savoir dans le caractère de Golo. Geneviève ne peut être mise au premier plan parce qu'elle joue un rôle passif ; elle n'est qu'une victime. Sans doute, sous l'influence de la souffrance, il se produit une évolution dans son caractère ; les éléments religieux, qui constituent dès le

1. Tag. II, 2122. — 2. Tag. I, 1475.

3. W. VIII, 390 ; Bw. VI, 144. Le thème de la femme placée entre deux hommes, poursuivie par l'un de son amour, méconnue par l'autre et victime de tous deux, se trouve déjà dans *Anna* et surtout dans *Mirandola*.

début le fond de son individualité, affirment de plus en plus leur prépondérance ; après avoir aimé Siegfried elle n'aime plus que Dieu et il faut montrer que, dès l'origine, l'amour humain n'était chez elle que de l'amour divin qui s'ignorait. Elle est une mère admirable et une sainte chrétienne; au milieu du conflit des passions sa douceur et sa résignation apparaissent « comme la clarté apaisante de la lune derrière des nuages d'orage », mais il n'y a chez elle rien d'une héroïne dramatique.

Il n'y a de conflit tragique que dans le caractère de Golo, dans cette transformation d'un jeune homme fougueux, mais exempt de passions mauvaises, en un scélérat. Cette transformation ne doit rien avoir que d'humain et Hebbel en rétablit les principales phases. Siegfried, partant pour la croisade, confie sa femme à Golo qui possède toute sa confiance. Il se peut que Golo aime déjà Geneviève, mais il ne prend conscience de cet amour timide et caché que lorsque, assistant aux adieux de Geneviève et de Siegfried, il voit combien cette femme, qu'il croyait inaccessible aux passions humaines, est capable d'aimer un homme. Dès ce moment existent en germe le malheur, la faute et la justification de Golo : « il aime une jolie femme qui a été confiée à sa garde et il n'est pas un Werther ». Dès le début Golo sent que cet amour, de l'éveil duquel il n'est pas responsable, est coupable et, dès le début, à cet amour se mêle un sentiment de haine, car jusqu'ici son âme était vertueuse et tranquille; maintenant elle est souillée et inquiète; de quel droit cette femme a-t-elle troublé sa pureté et son repos? Elle fascine Golo malgré lui et sans le savoir; dans un moment d'égarement il lui avoue son amour et dès lors le dénouement est fatal.

Car Golo ne peut plus reculer; il a demandé à Geneviève de l'aimer, c'est-à-dire de commettre avec lui l'adultère. N'est-il pas du devoir de Geneviève de révéler à son mari ce que Golo a voulu d'elle, et, même si elle se taisait, Golo n'a-t-il pas à craindre à chaque instant que son secret ne lui échappe? Il est impossible de rétablir les choses dans l'état où elles étaient avant ce fatal aveu; d'autre part Golo est déjà trop dominé par la passion et trop affaibli moralement par le sentiment de son indignité, pour prendre une grande résolution : renoncer à Geneviève, s'en aller en des pays lointains : « Une faute impardonnable en engendre une autre; Golo peut-il hésiter à faire le dernier pas après avoir fait le premier? » Il doit être conséquent avec lui-même : il ne peut rester à mi-chemin entre le ciel et l'enfer : « s'il ne peut pas être absolument un bienheureux, il veut être absolument un damné » : il fait assassiner Geneviève et il retrouve ainsi l'équilibre et l'harmonie de son être, car il est maintenant un parfait scélérat, comme il était autrefois un homme parfaitement vertueux : « c'est là une loi éternelle de la nature : seuls les anges déchus deviennent des démons, non les hommes déchus ». Pour entraîner l'homme de crime en crime, rien ne vaut le souvenir de son innocence perdue et le désespoir qui en résulte. Tel est le motif de cette tragédie : « une beauté céleste qui

par son existence même, par sa splendeur, par sa noblesse divine, engendre le malheur et la mort...; tragique est le destin de Golo qui, comme Geneviève, est fatalement la victime de ce qu'il y a de meilleur en lui, de son plus noble sentiment, parce que les circonstances ont corrompu ce sentiment dès sa naissance [1] ». Nous avons là tout le plan de la tragédie; il nous reste à voir comment Hebbel l'a exécuté, mais il n'oublia jamais que la figure de Geneviève lui apparut pour la première fois à Munich dans ses promenades solitaires au Hofgarten et éclaira fugitivement la période la plus sombre de sa vie [2].

II

Le comte palatin Siegfried va partir pour la croisade; le matin est clair et frais et déjà les chevaux hennissent dans la cour. La garde du château restera confiée à Golo, car Siegfried ne veut charger nul autre de veiller sur sa femme. Il aime dans Golo l'ardeur juvénile, le courage qui est déjà celui d'un homme et la candeur de l'âme qui est encore celle d'un enfant. Il ne reste plus à Siegfried qu'à prendre congé de sa femme. Geneviève a été pour lui jusqu'ici une épouse presque trop parfaite; elle était si pieuse et si douce qu'elle semblait appartenir à peine à cette terre. Mais au moment du départ, dans les bras de son mari, elle devient une femme. Elle cachait pudiquement à Siegfried son amour et aurait voulu le lui révéler seulement à son lit de mort. De même en ce moment seulement lui échappe l'aveu de sa maternité. Jusqu'ici pour tous et surtout pour Golo qui assiste à ces adieux, elle était une sainte vers laquelle n'osait s'élever aucun désir impur; maintenant il reconnaît que Geneviève est capable d'aimer et de pleurer, qu'elle est une femme comme nul homme ne saurait en posséder de plus belle. Les baisers qu'elle donne à son mari font frémir Golo; il commence d'envier et de haïr Siegfried qui n'est pas digne de posséder une semblable épouse puisqu'il a le courage de se séparer d'elle et se défend de pleurer. Pour la première fois Golo sent la toute-puissance de l'amour, de l'amour sans mesure qui est la plus haute et la plus belle forme de la mort, car il anéantit tout ce qui dans l'homme n'est pas éternel.

Siegfried en partant dépose Geneviève évanouie dans les bras de Golo qui ne peut s'empêcher de baiser sa bouche, et ce contact déchaîne en lui le mauvais esprit. Il essaie de faire croire à Geneviève revenue à elle que l'insensibilité de Siegfried ne mérite pas tant de regrets, et lorsque le récit de Drago, qui a vu pleurer le comte, a convaincu Golo de calomnie, il pense qu'il est temps de savoir si son destin est de devenir la proie de cette passion insensée et coupable qui envahit son âme avec une rapidité

1. Pour toute cette esquisse de *Genoveva*, voir Tag. I, 1475. — 2. Bw. IV, 398; W. VI, 250 : *ein Geburtstag auf der Reise*.

effrayante. Au sommet d'une tour se sont installés des hiboux; essayer de les dénicher est une entreprise folle qui coûtera presque sûrement la vie au téméraire, mais Golo veut mettre le ciel à l'épreuve : si Dieu fait un miracle en le sauvant, car ce serait miracle que de ne pas se rompre le cou, Golo en conclura que la volonté du ciel est qu'il devienne un scélérat; s'offrir à la mort est le dernier effort auquel se résout sa vertu.

Il revient sain et sauf; comment cela a été possible, c'est ce qu'il comprend moins que tout autre; il voit seulement dans ce fait la preuve que Dieu l'a voué au crime; il commence déjà à s'y résigner et son âme s'endurcit. En même temps apparaît ce qui constitue, selon Hebbel, l'originalité de la passion de Golo : son amour dès le début se mélange de haine pour n'être plus finalement que haine [1]. Il serait tenté de tirer son épée contre Geneviève car, pense-t-il, c'est un péché que d'être si belle, de pouvoir enchaîner l'homme et anéantir son courage rien que par un mot ou par un sourire; ce serait presque légitime défense que de la tuer. Golo déteste, en même temps qu'il l'adore, cette beauté qui ne se trouve sur son chemin que pour le guider vers un abîme. Geneviève est son plus terrible ennemi : « Rappelle-la à toi, Seigneur, s'écrie Golo; il n'existe des brigands que parce qu'il existe de l'or et des pierres précieuses. Je le sens, cette femme, si tu ne la soustrais pas promptement à nos regards, sera la source d'un crime extraordinaire comme sa beauté et unique comme elle est unique [2]. »

Cependant Golo ne suivrait qu'en hésitant et trop lentement pour le drame le chemin dans lequel il s'est engagé malgré lui si le mauvais esprit qui le pousse ne prenait pour ainsi dire une forme sensible. La vieille femme qui a élevé Golo et qui lui tient lieu de mère, car on ne connaît pas ses parents, Catherine, a une sœur à peu près du même âge, Marguerite, depuis longtemps perdue de vue et qui reparaît maintenant au château; elle a été devineresse, sorcière et empoisonneuse; elle déterrait des cadavres pour les vendre aux médecins et autrefois elle a étranglé son propre enfant. Crainte et méprisée de tous, elle s'en réjouit; faire le mal est son seul plaisir. Geneviève éprouve à son aspect une répulsion involontaire et Marguerite de son côté ne peut voir tant de pureté sans ressentir aussitôt le désir de la ternir. Le plumage du cygne n'est si blanc, dit-elle, que pour qu'on le souille de boue; la neige de ses ailes sert alors à faire ressortir les taches. Marguerite essaiera donc de perdre Geneviève et nous voyons tout de suite où elle trouvera des complices : dans la domesticité du château dont Catherine exprime l'opinion : « Telle est la perfection de la comtesse que l'on a honte de soi-même lorsqu'on la voit et lorsqu'on l'écoute. Mais cela ne me plaît guère; je ne puis aimer que celui qui me ressemble; les anges sont une parenté incommode [3]. » C'est le sort de la vertu que d'être instinctivement haïe par les âmes basses et vulgaires. Et Marguerite sait bientôt où elle trouvera son instrument : avec la

1. Bw. II, 151. — 2. W. I, 123, v. 831-836. — 3. W. I, 134, v. 1054-1058.

perspicacité du méchant, elle remarque ce que nul n'avait remarqué jusqu'ici : le trouble de Golo en présence de Geneviève : « Il aura la comtesse [1] ». Elle est femme à employer tous les moyens.

Elle se voit secondée d'ailleurs par les événements. Après que le chevalier Tristan a apporté à Geneviève des nouvelles de Siegfried qu'une blessure empêche de prendre part aux combats, arrive un peintre avec le portrait de Geneviève. Ce que Golo n'osait avouer à Geneviève, il ose l'avouer à son image cependant que la femme l'écoute et recule d'horreur. Golo aurait encore le courage de se tuer pour éviter de commettre un crime, mais il veut entendre sa sentence de la bouche même de Geneviève ; elle ne peut se résoudre, malgré le danger qui la menace, à encourager et même ordonner un suicide. Golo ne sait si ce n'est pas là pour lui une raison d'espérer et d'ailleurs sa passion a atteint un tel paroxysme que Dieu lui-même, blasphème-t-il, ne saurait l'empêcher d'enlacer Geneviève : « Maintenant, dit-il, je suis un scélérat, donc j'ai les droits d'un scélérat ; car un scélérat aussi a des droits ; celui qui ne peut plus reculer doit avancer ; on fait oublier un vol en commettant un meurtre [2] ». Mais en ce moment entre Catherine ; Geneviève est sauvée — pour un instant.

Car même si Golo n'était pas lancé sur une pente fatale, Marguerite serait là pour l'y pousser. Qui sait si la résistance de Geneviève était sincère? suggère-t-elle. Elle emprisonne Golo dans ce dilemme : ou Geneviève est vertueuse et alors elle dira tout à son mari, ce qui équivaut pour Golo à un arrêt de mort, ou bien elle se taira et Golo peut espérer. Selon Marguerite, si Geneviève est rebelle, c'est seulement par souci de sa renommée ; que Golo soit le maître de lui conserver ou de lui enlever sa réputation et elle consentira à tous les marchés qu'on lui proposera. Marguerite a déjà son plan tout prêt ; sur ses indications Golo charge un serviteur naïf, Drago, d'aller se cacher derrière le lit de Geneviève sous prétexte que le chapelain médite de s'introduire de nuit chez elle. Si Golo peut s'abaisser à une ruse aussi infâme, c'est d'abord parce que le sentiment de n'être plus qu'un misérable, le remords et le désespoir le poussent sans cesse à de nouvelles scélératesses et ensuite parce que son amour pour Geneviève se change toujours davantage en haine, la haine de l'ange déchu contre celui qui a causé sa chute. Cependant lorsque, devant les serviteurs assemblés pour le repas du soir, il s'agit de proférer l'atroce calomnie : Geneviève a caché chez elle Drago, son amant, Golo n'a pas la force de parler, et ce sont Marguerite et Catherine qui se font les accusatrices. Encore à moitié incrédules, les serviteurs pénètrent dans l'appartement de Geneviève, mais lorsqu'ils découvrent Drago derrière le lit, ils n'ont plus de doutes et Drago tombe percé de coups avant d'avoir pu dire un mot. Golo ne pouvait espérer pareille chance. Il fait enfermer Geneviève dans un cachot et rassure sa conscience par cette savante dialectique : « Qu'est-ce qu'un homme? un rien ;

1. W. I, 141, v. 1172-1173. — 2. W. I, 159, v. 1550-1554.

qu'est-ce donc qu'un meurtre? un rien; pourquoi reculer devant un acte qui est moins qu'un meurtre, c'est-à-dire moins que rien [1]? »

Dans la nuit qui suivit, un rêve montra à Golo une voie qui semblait conduire à l'apaisement. Que Geneviève renonçât à Siegfried et disparût dans quelque couvent pour se consacrer à Dieu, à cette condition Golo pensait pouvoir se résigner à ne pas la posséder. Mais Geneviève refusa et Golo, à demi fou de rage, alla se faire percer la poitrine par les bois d'un cerf, ne comptant plus trouver le repos que dans la mort. Il guérit après de longs mois de souffrance, cependant que Geneviève, couchée sur un lit de paille et ne recevant que du pain et de l'eau, mettait au monde un enfant. Son aspect effraya Golo lorsqu'il revint la voir pour la première fois après sa guérison, mais il n'était plus accessible à la pitié. Tout ce qu'il a fait pour venir à bout de Geneviève n'a servi qu'à augmenter la distance qui les sépare, à élever Geneviève et à le rabaisser. Il est vaincu et humilié et ne songe plus qu'à la vengeance. Siegfried est déjà arrivé à Strasbourg où sa blessure l'a forcé de s'arrêter et où Marguerite le soigne. Geneviève a toujours montré une confiance inébranlable dans le seul homme auquel elle ait laissé voir le fond de son âme; ce serait, pense Golo, une vengeance admirable que de se présenter devant elle l'épée nue à la main et de lui dire : « Noble dame, voici ce que vous envoie Siegfried comme preuve de sa foi en vous ».

Il part pour Strasbourg et l'imposteur le plus expérimenté ne saurait procéder plus habilement que lui pour tromper la crédulité et exciter la colère de Siegfried en semant son récit de détails qui semblent l'image frappante de la vérité et en affectant une douleur hypocrite. Ce n'est pas qu'il triomphe sans peine : Siegfried est dans l'alternative de croire sa femme infidèle ou son plus cher ami un horrible calomniateur. S'il se décide en faveur de Golo, c'est parce qu'il croit connaître le cœur de l'homme, mais ignore tout ce que peut cacher celui de la femme. A Munich, Hebbel considérait Siegfried comme le plus coupable de tous les personnages de la pièce car c'est, disait-il, une faute infiniment plus grande de méconnaître le divin à nos côtés que de chercher dans un accès de folie à l'anéantir parce que nous ne pouvons le posséder [2]. Dans sa pièce Hebbel a donné à Siegfried un plus noble caractère. Il lui était difficile de choisir entre sa femme et son ami et finalement ce n'est pas d'après ses faibles lumières humaines qu'il veut juger et condamner Geneviève, mais le ciel lui-même doit se prononcer. Il veut consulter le miroir magique que possède Marguerite et où n'apparaît, pense-t-il, que la vérité : « Il est parmi les hommes ce que Geneviève est parmi les femmes, pense Golo, et moi [3]?... » Mais le miroir magique de Marguerite est le miroir du diable dans lequel apparaît tout le mal qui a été commis et aussi, selon la conjuration que la sorcière prononce à voix basse et que Siegfried

1. W. I, 187, v. 1980-1984. — 2. Tag. I, 1475. — 3. W. I, 210, v. 2501.

n'entend pas, le mal qui n'a pas été commis. C'est pourquoi Siegfried peut voir Geneviève dans les bras de Drago. Il prononce alors contre sa femme la condamnation à mort en vertu de son droit de justicier domestique et remet à Golo son glaive par lequel la sentence doit être exécutée. Avec la mère doit mourir l'enfant.

Golo n'a pas de peine à trouver dans la domesticité du château deux misérables qui seront les bourreaux. Dans un endroit solitaire de la forêt, ils doivent trancher la tête à Geneviève et à son fils et enterrer sur place les cadavres. C'est Golo qui se charge d'aller annoncer à Geneviève sa mort prochaine. Il veut cependant la soumettre à une double épreuve. Il lui propose d'abord de fuir avec lui, mais Geneviève, quelque douleur qu'elle ait ressentie à voir Siegfried auquel seul elle avait révélé le fond de son âme, la méconnaître au point de la croire coupable, préfère la mort imméritée à la faute. La seconde épreuve est plus rude : l'enfant aussi doit mourir, ajoute Golo, mais voici une lettre à Siegfried où je confesse mon crime et proclame votre innocence et voici une coupe de vin empoisonné; tendez-moi cette coupe et prenez cette lettre, vous êtes sauvée. « Seigneur, ne m'induis pas en tentation », crie Geneviève et elle vide la coupe par terre; nul homme ne doit mourir de sa main. Chaque torture l'a rendue plus belle, pense Golo avec rage; peut-être la mort mettra-t-elle le comble à sa beauté! Et définitivement vaincu par cette femme, il la remet, elle et son enfant, aux mains des meurtriers dont il attend le retour en monologuant. Il est arrivé maintenant au terme de sa route; il sait ce qu'il est et il n'y a plus de crime qui puisse lui faire prendre plus complètement conscience de lui-même.

Voici que revient Balthasar, l'un des bourreaux; le glaive de Siegfried est teint de sang; la sinistre besogne est accomplie, raconte Balthasar à Golo. En fait il a laissé Geneviève s'enfoncer avec son enfant dans les profondeurs de la forêt après qu'elle a promis de ne révéler son existence à aucun homme et de vivre de racines dans les cavernes les plus reculées; l'autre bourreau est mort, et comme Balthasar tombe maintenant sous les coups de Golo, il n'y a plus personne au monde qui sache que Geneviève vit encore. Catherine, poursuivie par le remords, s'est jetée au devant du cheval de Siegfried et on l'a relevée morte, le crâne fendu. Siegfried et Golo se revoient pour la dernière fois. Le destin leur a été dur. Siegfried regrettera éternellement d'avoir condamné sa femme sans l'entendre et Golo, qui était presque un enfant lorsque Siegfried partit, un an auparavant, est trop las de la vie pour la traîner plus longtemps. Il s'en ira, dit-il à Siegfried, en des pays lointains, mais dès que son seigneur s'est éloigné, il prononce lui-même sa sentence. Il se crève les yeux et se condamne à être attaché à un arbre au plus profond de la forêt pour y être déchiré par les bêtes féroces. Caspar, un compagnon de Siegfried, à qui Golo a avoué son crime et qui doit exécuter cette sentence, se montre miséricordieux : il abat Golo d'un coup d'épée.

III

La tragédie telle que nous venons de l'analyser se résume dans l'évolution du caractère de Golo. De ce point de vue la pièce n'est pas sans défauts; Hebbel lui-même a nettement vu le plus grave, celui qu'après six mois de retouches il n'était pas arrivé à faire disparaître : à partir du quatrième acte, écrivait-il en février 1842, le caractère de Golo est plus épique que dramatique; il en résulte que Golo fait preuve d'une connaissance de lui-même plus approfondie qu'il ne conviendrait [1]. Il pousse trop loin sa dialectique sentimentale, il est trop occupé à noter partout la dualité de notre nature, la lutte éternelle entre le bien et le mal, répète Hebbel seize ans plus tard [2]. Ce n'est pas seulement à partir du quatrième acte que ce défaut apparaît; il est déjà sensible au cours du second et du troisième. Tout est pour Golo un prétexte à monologues et à apartés; en présence de Geneviève il se parle plus longtemps à lui-même qu'il ne parle à Geneviève : « Vous êtes probablement malade? » lui dit-elle, et il est étonnant qu'elle ne s'émeuve pas davantage d'aussi étranges allures. Au troisième acte, les aveux de Golo prennent la forme d'un long monologue devant le portrait de Geneviève, et avant d'étreindre la femme qu'il prétend désirer si ardemment, il lui faut exalter ses sentiments par d'amples discours.

Toute la fin du troisième acte, l'intrigue ourdie contre Geneviève, est assez vivement menée, mais au commencement du quatrième acte il est nécessaire de nous mettre au courant de l'évolution des sentiments de Golo pendant les derniers mois : de là une interminable conversation entre Golo et sa nourrice, une véritable « scène de confidents » où ils se racontent ce qu'ils savent ou devraient savoir déjà parfaitement. Au cinquième acte on subit encore deux monologues de Golo, et le pis c'est que dans tout le cours de la pièce il répète en somme toujours la même chose : il est un scélérat, Geneviève est une sainte et elle est d'autant plus une sainte qu'il est plus un scélérat ou inversement. Il varie ses métaphores, des métaphores souvent pénibles et recherchées [3]; il philosophe beaucoup, car il a l'esprit subtil, mais il prononce en résumé beaucoup de paroles inutiles qui ne font que rendre l'action languissante. Encore Hebbel a-t-il supprimé un certain nombre de passages où Golo formulait trop clairement l'idée de son caractère et l'idée de la pièce [4]. Le reproche que Hebbel, lorsqu'il écrivait *Judith*, adressait à la *Jungfrau von Orleans* de Schiller, atteint Golo :

1. Tag. II, 2480. — 2. Bw. VI, 143.

3. Un exemple entre beaucoup d'autres : Golo voit Siegfried, l'heureux époux de Geneviève : « .... ich sah ihn auch | Gemächlich schreitend und den Stern der Welt | An's Knopfloch heftend, wie'n Vergissmeinnicht. » [*Genov.* IV, I, v. 2093-2095.]

4. *Weggefallenes aus der Genoveva*, Tag. II, 2508; W. I, 399-404.

il manque de naïveté, il s'entend plus à parler qu'à agir. Hebbel avait dit que le poète dramatique doit se tenir à la limite du conscient et de l'inconscient, pour représenter la vie à la fois sous une forme fixe et sous une forme changeante, tandis que la poésie épique représente la vie déjà cristallisée pour ainsi dire et devenue matière à réflexion [1]. Golo la considère trop souvent de ce dernier point de vue. *Genoveva* reste plutôt un tableau dramatique ou une série de tableaux dramatiques qu'un véritable drame.

Mais si l'évolution psychologique de Golo est trop consciente, tout au moins présente-t-elle une rigoureuse unité. Sur ce point Hebbel est satisfait. « Ce qu'un individu peut devenir, il l'est déjà tout au moins devant Dieu; tout ce qui est contenu dans la racine doit paraître au jour et ne trouve son terme que dans le fruit », dit Golo dans un passage supprimé [2]. C'est ce qui se vérifie dans sa propre individualité. Golo, remarquait plus tard Hebbel, est une preuve de cette terrible vérité que le mal ne peut périr dans le germe et ne peut être supprimé que dans le fruit [3]. Du jour où la pureté morale de Golo n'est plus absolue, du jour où un sentiment, innocent par lui-même mais coupable en raison des circonstances où il naît, surgit dans son âme, de ce jour Golo est aux regards de Dieu et au regard du poète dramatique qui participe en tant que tel de la sagesse divine, un parfait scélérat, car le plus grand et le dernier de ses crimes est contenu en puissance dans la première et la plus légère de ses fautes: il s'agit seulement de montrer par quelle gradation et quelle nécessité il arrive au terme.

Le dénouement de la pièce souleva dès le début les plus vives critiques : que Golo se crevât les yeux et se condamnât à une mort atroce, c'était de l'avis de beaucoup une cruauté inutile. Déjà cependant un ami remarquait, et Hebbel le félicitait de sa clairvoyance, que Golo s'inflige en réalité à lui-même les souffrances que dans tout le cours de l'action il inflige à Geneviève : sa mutilation volontaire à la fin est un véritable soulagement pour lui ; il est un exemple de la volupté que l'on peut trouver à se torturer soi-même [4]. Dans la nature de Golo il y a deux principes : dans son âme le bien s'oppose au mal, d'où une lutte incessante en lui-même et contre lui-même; l'indice de cette lutte est le remords et l'âpre acharnement avec lequel Golo ne cesse de se torturer. Il y a en lui un être mauvais et coupable et un être qui a conservé la notion du bien : le second juge et châtie le premier. Golo fut d'abord un adolescent sans tache; le souvenir de ce paradis perdu le poursuit partout; ce qui subsiste du bien dans le mal est la source du châtiment [5]. Golo ressent encore plus que Geneviève les souffrances auxquelles il la condamne; il persiste pourtant dans la voie qu'il a choisie d'abord, parce que les circonstances le forcent à aller toujours plus avant et parce qu'il est pris dans un engrenage, ensuite parce que, selon une remarque de Hebbel, augmenter volontairement une douleur

1. Tag. II, 2365. — 2. W. I, 404. — 3. Bw. VI, 143; cf. Tag. II, 2290; 2600. — 4. Tag. II, 2612. — 5. Tag. II, 2293.

légère est une façon de l'apaiser [1] [il y a une certaine douceur dans l'exaspération]; enfin parce qu'être cruel est une façon de s'étourdir et d'oublier sa faute [2]. Golo satisfait son regret de la pureté perdue, allège ses remords en se rabaissant, en s'humiliant, en se répétant et en se prouvant à lui-même qu'il n'est qu'un scélérat, car plus apparaît la sainteté de Geneviève et plus est démontrée aux yeux même de Golo sa propre perversion. Il dirige ses traits contre Geneviève, dit Hebbel, afin qu'ils rebondissent contre lui avec deux fois plus de violence; mais lorsque sa victime lui est ôtée, il ne lui reste plus qu'à tourner sa fureur contre lui-même [3]. De ce point de vue le dénouement doit être accepté comme la conséquence la plus logique de tout le caractère de Golo [4].

Le dualisme de la nature de Golo se révèle encore dans son amour pour Geneviève qui, dès le début, se mélange de haine pour n'être plus à la fin que de la haine [5]; ce qu'il y a encore de bon dans Golo doit détester ce qui l'a entraîné, même involontairement, au mal. Golo est semblable à un homme qui met le feu à une chapelle et qui à la clarté des flammes adore l'image sainte [6]; il exècre, aime, abhorre et admire Geneviève de toute la force des principes adverses qui luttent en lui. Par là Golo est représentatif de l'espèce humaine, bien que ce conflit atteigne dans son âme une intensité peu commune. Déjà à Wesselburen Hebbel écrivait : « Nul ne peut devenir un Dieu, mais il n'y a pas non plus sur la terre de démon [7] ». Le bien et le mal sont dans l'homme indissolublement unis; il n'y a pas de vertu si parfaite qui ne renferme un germe de péché et il n'y a pas de criminel si endurci qui ne soit encore capable d'un sentiment ou d'un acte vertueux. Dans la Bible Hebbel a puisé dès son enfance cette conviction que l'homme porte le stigmate du péché originel; il y a en lui une tendance au mal que rien ne peut entièrement supprimer. Tout dépend des circonstances et celles-ci peuvent faire, comme c'est le cas pour Golo, que le mal naisse du bien, qu'un sentiment par lui-même innocent devienne fatalement coupable. Mais l'étincelle du bien subsiste toujours sous la cendre, le pécheur peut se racheter et sa conversion causera plus de joie dans le ciel que la fin édifiante de cent justes. Golo, affirme Hebbel, atteint à la fin de la pièce un degré plus haut de moralité qu'au début, parce que sa vertu a été mise à l'épreuve. Il n'est pas finalement ce qu'il croit être : un scélérat; ce qui le prouve, c'est qu'il a la force de se condamner lui-même et d'anéantir avec sa propre personnalité le mal dont il s'estime la personnification en ce monde [8]. Il y a dans Golo un désir ardent du châtiment; il ne cesse pas de reconnaître la toute-puissance et la toute-justice de Dieu en la blasphémant; en lui plus augmente en apparence la force du principe du mal, plus augmente en réalité la force du principe du bien; ce dernier l'emporte par l'expiation volontaire de Golo. La vie de

1. Tag. I, 525. — 2. Tag. II, 2303. — 3. Bw. III, 107. — 4. Bw. III, 107; II, 111; Tag. II, 2304. — 5. Bw. II, 159. — 6. W. I, 115, v. 627-630; Tag. II, 2303; W. I, 399-400, v. 14-31. — 7. W. VII, 40. Cf. W. IX, 3-4. — 8. Bw. V, 45; VI, 143; III, 107.

l'écuyer du comte Siegfried est le symbole de la vie humaine telle que la conçoit le christianisme.

IV

Mais ce symbolisme va plus loin. La lutte du bien et du mal et le triomphe final du bien forment le fondement non seulement du caractère de Golo, mais de toute la pièce, et le théâtre en est non seulement l'individu mais l'univers. Dans *Genoveva* se déroule à côté et au-dessus de la tragédie humaine ou psychologique une tragédie divine ou cosmologique. Dès le mois d'octobre 1840, Hebbel se rendit compte que dans *Genoveva*, en particulier dans le caractère de Golo, il employait le même procédé que dans *Judith* : traitant les individus comme des quantités négligeables, il rattachait immédiatement les questions à la divinité [1] : « Quelle que soit la valeur de mon talent poétique, ajoutait-il quelques jours plus tard, ce qu'il y a de certain c'est que de plus en plus je discerne la nature des hommes et des choses et sais percevoir l'essentiel sous les apparences ; de plus en plus aussi s'impose à moi cette vérité : l'art sous sa forme la plus haute ne peut prendre pour objet que ce qui a son origine dans la divinité elle-même, non ce qui doit son existence à l'homme [2] ». Les éléments humains dans *Genoveva* se trouvent dans les caractères des personnages, l'élément divin dans l'idée de la pièce ; cette idée, selon la définition de Hebbel lui-même, est l'idée chrétienne de l'expiation du genre humain par l'intermédiaire des saints [3].

Après la scène de la conjuration, l'esprit de Drago apparaît à Marguerite. Le moment est proche, dit le fantôme, où la terre doit être ou bien purifiée des péchés innombrables dont elle est le théâtre, ou bien anéantie par la colère divine. Au commencement des temps Dieu jura, dans sa miséricorde, qu'il laisserait subsister le genre humain si tous les mille ans il se trouvait seulement une créature sur laquelle le mal n'eût pas de puissance. C'est sur Geneviève que se fixe maintenant l'œil de Dieu. Elle souffrira pendant sept ans, mais au bout de sept ans elle goûtera les joies d'un divin triomphe et les hommes sauvés par elle de la colère céleste admireront cette nouvelle sainte [4]. Les péchés du genre humain peuvent être rachetés par la souffrance d'un seul ; l'idée de *Genoveva* est l'idée chrétienne de la Rédemption. C'est le sang du

1. Tag. II, 2174. — 2. Tag. II, 2181.

3. Tag. II, 2337. — 4. W. I, 227, v. 2880-2900. Le dogme catholique de l'intercession des saints avait déjà plusieurs années auparavant attiré l'attention de Hebbel. Cf. Tag. I, 1864 [décembre 1839] : « Die Lehre der katholischen Kirche dass die Tugenden der Heiligen als Gnadenschatz den Gläubigen zu gute kommen, beruht auf einer für das Geistige gezogene Consequenz des Begriffes vom Eigenthum », et surtout Tag. I, 375 [septembre 1836] : « Es war eine grosse Idee der katholischen Religion dass bedeutende Menschen in den Augen der Gottheit Etwas gelten und durch Fürbitten wirken konnten ».

Christ, dit Golo, qui excite la pitié du Seigneur et l'empêche de replonger l'univers dans le néant. Geneviève, de son côté, se demande comment le genre humain a pu effacer la tache du péché originel par le plus monstrueux des péchés : en immolant le Christ. Elle ne peut comprendre ce mystère, mais elle-même sera une de ces victimes expiatoires dont le Christ a été la première [1].

Dans cette tragédie divine les personnages sont élevés au-dessus de la condition humaine au rang de symboles. Il y a ainsi dans la pièce trois personnages principaux : Geneviève, Marguerite et Golo. Geneviève est la sainte, l'Agneau dont le sang efface les péchés du monde. Golo l'appelle l'étoile de l'univers, la torche qui éclaire la création. Siegfried en apprenant le prétendu adultère de Geneviève se demande si le fil qui relie Dieu à son œuvre ne s'est pas rompu et si la terre ne va pas retomber dans le chaos [2]. Golo ressent sa faute contre Geneviève comme ayant une portée plus qu'individuelle : c'est un crime, dit-il, qui serait capable de rallumer l'enfer s'il était éteint ; il commet un meurtre non contre un individu, mais contre Dieu et l'univers [*Weltmörder, Gottesmörder*] ; s'il tuait Geneviève, le monde croulerait à l'instant [3]. L'existence de Geneviève a donc une valeur cosmique. En face de la sainte, Marguerite est le symbole du mal. Marguerite n'est en aucune façon un personnage secondaire, dit Hebbel dans sa préface [4]. Il trouvait même que cette figure était manquée parce qu'elle était trop individuelle : en effet Marguerite fait le mal en partie pour des motifs personnels, pour se venger de Geneviève et des hommes qui la persécutent ; elle aurait dû avoir son origine, d'après Hebbel, uniquement dans la foi populaire du moyen âge, être simplement une de ces sorcières dans lesquelles s'incarnait, selon la croyance du peuple, l'esprit mauvais [5]. Marguerite doit faire le mal pour le mal, sans raison ou en vertu de sa nature. Le cygne n'est si blanc, dit-elle, que pour qu'on le couvre de boue ; elle haïrait Geneviève même si celle-ci surmontait l'horreur et le dégoût que lui inspirent la laideur de Marguerite et ses basses flatteries. Marguerite n'apparaît cependant comme une véritable sorcière qu'au quatrième acte, lorsque Siegfried vient consulter le miroir magique. Dans la formule de conjuration elle indique les deux principes qui partagent le monde : celui qui a créé l'univers et le conserve, celui qui emprisonne les esprits dans des corps impurs et corrompt les germes de tout ce qui devient [6]. C'est le diable qui fait naître les visions dans le miroir magique ; un masque diabolique grimace finalement dans le cristal et Marguerite danse et se roule à terre en proie à une crise de possession démoniaque.

Entre Geneviève et Marguerite enfin, Golo est le symbole de l'humanité que se disputent le bon et le mauvais esprit, qui pèche et est finalement rachetée par le plus grand de ses péchés : par

1. W. I, 128, v. 928-930 ; 143, v. 1196-1203. — 2. W. I, 168, v. 1703 et suiv. ; 214, v. 2580. — 3. W. I, 155, v. 1448 et suiv. ; 159, v. 1555 ; 116, v. 656 et suiv. — 4. W. I, 432. — 5. Bw. VI, 143. — 6. W. I, 219-220, v. 2723-2740.

l'immolation de l'Agneau. Golo, dit Hebbel marquant son caractère symbolique, est plutôt un péché qu'un pécheur [1]; lorsqu'il torture Geneviève, il ne pèche pas à vrai dire contre un individu, mais contre l'idée même [2]. « Il est déjà tout ce qu'il peut être »; il embrasse toutes les possibilités de péché de l'humanité. Il veut aller dans le crime jusqu'au point où le mal sera devenu identique à sa nature. « Ne suis-je pas seulement empoisonné? s'écrie-t-il; suis-je moi-même poison? suis-je une source de poison [3]? » Cependant, comme nous l'avons vu, Dieu ne permet pas qu'il soit tout entier et définitivement la proie du mauvais esprit; dans son crime est son salut.

Le principe du bien est le plus fort dans l'univers comme dans Golo; devant lui, avoue Marguerite, tremble le principe du mal [4]. C'est Dieu qui dirige l'action même lorsqu'il semble donner toute liberté au diable, car ses voies sont impénétrables. Il veille à ce que Golo ne se rompe pas le cou et se croie ainsi autorisé à devenir un scélérat; il permet que Siegfried voie dans le miroir magique ce qui n'a jamais été. Il faut en effet que Geneviève soit éprouvée. Mais au moment décisif Dieu intervient. Dans le cours de la pièce se montre çà et là un personnage qui vers la fin joue un rôle essentiel : Klaus, un pauvre idiot que Geneviève a recueilli et qui lui sauve la vie. Car lorsque les deux bourreaux vont mettre à mort Geneviève, Klaus, sans sortir de sa bestialité mais comme mené par une main invisible, tue l'un et réduit l'autre à laisser Geneviève s'enfoncer avec son enfant dans la forêt. Dieu a choisi cet être, moitié homme et moitié animal, pour être l'instrument de la Providence. Car Dieu, comme nous l'avons vu à propos de Judith, lorsqu'il fait un miracle, ne le fait pas à demi. Dans *Judith* l'esprit de Dieu inspirait le muet Daniel pour l'abandonner, il est vrai, bientôt après et lui laisser expier son fratricide. De même Klaus, qui a tué Hans, est tué lui-même par Balthazar : celui qui a frappé par l'épée doit être frappé par l'épée. Golo n'est aussi qu'un instrument comme Marguerite elle-même, quoique le mauvais esprit la possède. Une exclamation involontaire lui échappe : ô Dieu! et Dieu lui signifie son destin par l'intermédiaire de Drago : quand les sept années de la pénitence de Geneviève se seront écoulées, Marguerite révélera à Siegfried l'innocence de sa femme, s'accusera de tous ses crimes et dressera son propre bûcher : tel est l'ordre de Dieu auquel elle ne peut se soustraire; elle doit aider elle-même au triomphe du bien, mais elle n'en sera pas récompensée, car sa volonté n'y aura aucune part [5].

1. Tag. II, 1940. — 2. Tag. II, 2290. — 3. W. I, 402, v. 88; v. 98-99; cf. v. 104-105 : « Ich bin das eiternde Geschwür der Welt, | Sie ist gesund sobald ich mich durchsteche ». — 4. W. I, 220, v. 2728. — 5. W. I, 226, v. 2851-2865.

V

Hebbel écrivit *Genovcva* à un moment où, selon ses propres termes, il avait fort à faire avec son cœur : « Car à quoi bon nier ce qu'a déjà senti maint critique? confesse-t-il seize ans plus tard; j'étais moi-même dans une situation brûlante lorsque je créai le caractère de Golo;... le pouls battait encore trop fort [1]. » Déjà en 1842 il avouait à Wienbarg que son cœur était rempli de tristesse et d'amertume au moment où il écrivait *Genovcva* : « C'est plutôt un abcès qui a crevé qu'une œuvre objective [2] ».

Hebbel a emprunté le trait principal du caractère de Golo à son propre caractère : le penchant à se torturer soi-même en torturant ceux qu'on aime. L'hypocondrie [nous dirions : la neurasthénie] dont il se plaint souvent à Munich, et qui résulte de tout son passé, lui faisait trouver une sorte de volupté dans l'exagération de ses maux. Il se plaisait à voir son passé et son avenir sous les couleurs les plus sombres et à se représenter, au contraire, la condition de ceux qui l'entouraient sous un jour trop favorable pour mettre mieux en relief sa propre misère par leur prétendu bonheur. Il dit en un endroit de son père que celui-ci haïssait la joie et ne pouvait souffrir le rire chez ses enfants, non par méchanceté naturelle, mais parce que la pauvreté avait pris la place de son âme. Le même phénomène se reproduit chez le fils pour la même cause. La nouvelle dont le tailleur Nepomuk Schlägel est le héros s'inspire, comme nous l'avons vu, de cette envieuse amertume. Hebbel aimait à attrister, à blesser, à vexer son entourage uniquement pour laisser s'épancher la rancœur qui l'étouffait, comme on frappe un chien pour se détendre les nerfs : « Je frappe injustement, trop fort ou à la légère, dit-il déjà en 1836 à propos de son frère; je me laisse entraîner par la colère : de là pour les autres un chagrin momentané et pour moi un chagrin éternel; cependant je ne puis pas me retenir. Je manque sur ce point totalement d'énergie [3] ».

Plus une personne se montrait docile et aimante, plus Hebbel se montrait irascible et cruel. A Munich, il trouva dans Beppy un souffre-douleur. Nous avons vu comment il la traitait : il lui faisait une scène parce qu'elle apportait le journal du matin en retard, il lui reprochait de n'avoir pour lui qu'un amour d'animal, lui racontant, ce qui était faux et uniquement destiné à la tourmenter, qu'il en aimait une autre. Elle supportait tout en silence; c'est déjà la situation de Geneviève et de Golo, et Hebbel s'écrie souvent « du plus profond de son âme », comme Golo : « O Dieu, pourquoi suis-je ce que je suis [4]? » Il reconnaît posséder à fond l'art d'absorber le

1. Bw. VI, 143. — 2. Bw. II, 130.; cf. Bw. II, 118, nov. 1841 : « Ich habe mein innerstes Herzblut in dies Stück hineingethan und bin nicht satt geworden als ich daran schrieb ». — 3. Bw. I, 105-106. — 4. Tag. I, 576; 745; 673; 582, u. s. w.

poison pour empoisonner ensuite le bonheur d'autrui; le sentiment d'avoir été digne de la potence et du pilori a pour lui du charme [1]. C'est ainsi que Golo prend plaisir à se répéter qu'il n'est qu'un scélérat. Lorsqu'il apprend la mort de son ami Rousseau, le remords se mêle aussitôt à la douleur; il se reproche d'avoir été trop souvent morose, aigri, brutal, d'avoir tourmenté et découragé Rousseau de parti pris, d'avoir abusé de son inaltérable douceur; il voit maintenant son ami entouré de l'auréole d'un saint et sa propre conscience l'accuse presque d'être un misérable [2]. Tel Golo devant Geneviève. Mêmes remords quand sa mère meurt. Il a été souvent dur pour elle; il augmentait ses souffrances au lieu de les soulager parce que ces souffrances excitaient sa colère et sa haine en lui faisant sentir son impuissance [3].

Elise devait être sa principale victime parce que c'est elle qui l'aimait le plus. Déjà à Munich il s'excusait de ne répondre à ses bienfaits et aux marques de sa tendresse que par des lettres pleines de récriminations et de découragement. A la fin de 1839, passant en revue tout ce qu'Elise avait fait pour lui pendant son séjour à Heidelberg et à Munich [« elle ne demandait comme récompense que de temps en temps une lettre qui ne fût pas trop désobligeante »], il terminait : « J'ai été si souvent dur pour toi, je t'ai si souvent fait verser des larmes; si Dieu me le pardonne, je n'ai pas à craindre d'être puni de mes autres fautes; tu es une sainte à mes yeux, mais on se révolte contre la sainteté aussi facilement qu'on l'adore [4] ». Quelques semaines avant que Hebbel commençât d'écrire *Genovera*, un incident vint lui donner une plus nette conscience encore de son rôle de bourreau vis-à-vis de la patiente martyre qu'était Elise. Au mois de juillet 1840, pendant une absence de son amie, Hebbel rencontra chez une certaine Mme Hellberg une jeune fille de riche famille et de grande beauté, Emma Schröder. Ce fut un coup de foudre : « Hier, écrit-il dans son Journal, j'étais heureux, mon cœur était plein à déborder; Emma Schröder, quelle aimable jeune fille! La rose qu'elle m'a donnée m'enivre encore de son parfum [5]. » Une semaine plus tard : « Hier soir j'ai reçu un mot d'Emma; je lui avais envoyé mes poésies et *Judith*. Que cette lettre m'a rendu heureux! Mes artères battaient à se rompre; je ne pus me coucher qu'à une heure du matin. Quelle joie pour moi d'être encore capable d'une pareille émotion [6]! »

Avec candeur il prit Elise pour confidente. Depuis le jour où il a vu Emma, lui écrit-il, il est dans un perpétuel état d'ivresse. Auparavant l'existence pesait sur lui comme une voûte près de s'écrouler; maintenant il respire de nouveau, il se sent libre : « Un homme comme moi ne peut pas vivre comme tout le monde; il ne peut pas mener une existence terne et plate; il lui faut essayer de saisir ce qui est au-dessus de lui et ce qui est au-dessous. Souvent, il est

1. Tag. I, 672. — 2. Bw. I, 326-329. — 3. Tag. I, 1295. — 4. Tag. I, 1865, fin. — 5. Tag. II, 2045. — 6. Tag. II, 2047.

vrai, il devient un cannibale[1]. » Quelques jours plus tard il écrit encore à Elise qu'il est incapable de travailler parce qu'il ne peut pas voir Emma tous les jours : « C'est pourtant vrai : l'amour est autre chose que l'amitié et l'amour ne s'adresse qu'à la beauté et à la jeunesse ». Il lui faut modifier toutes ses liaisons actuelles dont aucune ne le satisfait pleinement; ce serait une faute de laisser subsister les choses comme elles sont, simplement pour épargner à autrui une douleur passagère : « Le monde est si grand; mon cœur est profond comme un abîme; ce serait un crime, un suicide que de me fermer moi-même l'accès du monde et de mettre mon cœur sous clef. Pardonne-moi, Elise, mais songe que tout cela est vrai.... Ma liaison avec toi conserve sa beauté, car ton cœur est noble et sûr. Si je m'engage dans une nouvelle liaison, elle aura aussi une fin et un temps viendra où le souvenir m'en laissera indifférent. Mais une goutte qui atténue l'ardeur qui me brûle, une gorgée d'un breuvage qui gonfle mes veines, n'est-ce pas un gain céleste? Emma m'a donné une rose; elle est fanée et repose dans un tiroir de ma table de travail, mais elle répand pour moi un parfum plus suave que tout un parterre. Ce que c'est pourtant que l'amour! Le monde se résume dans cette jeune fille; ses lèvres brûlantes sont le centre de toutes les voluptés possibles et imaginables, et la soif dévore l'homme. J'aurais pu l'embrasser, pourquoi ne l'ai-je pas fait? Pas par crainte ou par embarras, certes non; je ne l'ai pas fait, je crois, parce que je pouvais, parce que.... Cesse[2]! »

Hebbel a écrit il est vrai en marge, nous ne savons pas quand : « Bavardage de jeune homme dont je ne devrais plus être capable », mais chaque phrase de cette lettre n'en était pas moins un coup de poignard pour Elise qui n'était ni jeune ni belle, que Hebbel avait toujours prétendu réduire à la portion congrue de l'amitié et qui se voyait menacée d'une brutale rupture par l'homme dont elle attendait à bref délai un enfant. Hebbel put faire sur lui-même un retour peu flatteur lorsque le premier feu de la passion se fut atténué et que des circonstances fortuites eurent fait cesser ses relations avec Emma Schröder[3]. Elise revint; la vie en commun recommença et, à mesure que la grossesse d'Elise approchait de son terme, Hebbel sentait davantage la puissance du lien qui les unissait. Les craintes pour l'existence de son amie la lui rendaient plus chère. Six semaines après avoir exalté les perfections d'Emma Schröder, Hebbel appartient de nouveau tout entier à Elise et le remords augmente l'affection. Lorsqu'elle le quitte une seconde fois au début de septembre, il écrit dans son Journal : « O Seigneur, si jamais tu as entendu une de mes prières, protège-la. Jamais, jamais je n'ai vu sa pareille. La noblesse de son cœur dépasse la noblesse de n'importe

1. Bw. II, 89. — 2. Bw. II, 90-91.

3. Hebbel parle des commérages d'une vieille femme. Mais trois ans plus tard, ce n'est pas sans une émotion mélancolique qu'il revoyait cette jeune fille « avec laquelle j'aurais pu goûter peut-être le plus grand bonheur qui soit donné sur la terre; cela aurait peut-être donné à mon existence une vigueur et une fraîcheur nouvelles ». [Tag. II, 2769.]

quel esprit. Aucune trace d'égoïsme. Hélas! quand je la torturais, lorsqu'avec un acharnement diabolique je lui infligeais les plus cruelles blessures, comme je l'ai fait si souvent, chaque fois de plus belles étincelles jaillissaient de son âme, de sorte que, criminel aveuglé par la passion, je restais soudain pétrifié devant son sourire ou devant ses larmes, comme si j'avais flagellé un ange qui ne se serait vengé qu'en dévoilant sa nature angélique. Elle est une inépuisable fontaine d'amour. Comment ai-je mérité qu'une telle créature se soit donnée à moi tout entière? je ne le sais [1]. »

« Je voudrais rester tout le jour à genoux devant toi, lui écrit-il le lendemain, et te demander pardon de t'avoir si souvent torturée, blessée, outragée. Oh! il y a si souvent dans mon âme un tel chaos que la meilleure partie de moi-même erre anxieuse au milieu de ces torrents désordonnés de sang et de passion et ma langue obéit alors aux puissances diaboliques qui se sont emparées de moi.... Combien tu m'es supérieure, toi qui es tout entière amour, toi chez qui je n'ai jamais découvert aucune trace de la malédiction et de la honte du genre humain, l'égoïsme.... Jamais, sois-en sûre, je ne t'ai méconnue; dans mon délire je t'ai parfois méchamment éclaboussée et salie, mais aussitôt j'ai de nouveau lavé ta noble image avec les larmes de mon cœur [2]. » Quelques jours plus tard Hebbel commençait d'écrire *Genoveva*. La lecture de la pièce de Tieck ne fut qu'une cause extérieure et accidentelle, en attirant de nouveau son attention sur ce sujet. Il fallait que Hebbel, après la tempête morale des derniers mois, achevât de recouvrer son calme en donnant au trouble de son âme l'objectivité de l'œuvre d'art. Dans Golo revivent la passion à peine éteinte de Hebbel pour Emma Schröder, la vénération que lui inspirait Elise, la sombre et sauvage ardeur dont il tournait la cruauté contre lui-même et ceux qui lui étaient les plus chers, enfin le remords qui lui en restait. Mais dans Geneviève resplendit la pureté d'Elise : « Jamais, écrit Hebbel en décembre 1841, jamais je n'ai rencontré de créature humaine d'une harmonie aussi admirable et aussi céleste. Sans elle je n'aurais pu écrire *Genoveva* [3]. »

1. Tag. II, 2098. — 2. Bw. II, 95-96.

3. Tag. II, 2402; cf. en mars 1842; « Was bin ich? Was ist derjenige der die völlig waffenlose Liebe, das hingebendste Herz, das keinen Vorbehalt kennt, das nicht einmal ein Opfer kennt, weil meine Wünsche die seinigen nicht bloss aufwägen, sondern sie völlig aufheben, der eine Seele die nie von ihren eigenen Schmerzen, sondern von den meinigen bewegt wird, zu misshandeln vermag? Der es nicht einmal, der es täglich, ja stündlich thut? Wer bin ich? Was verdiene ich?... O Elise, dein Edelmuth.... Ich bin nicht würdig dich zu loben. » (Tag. II, 2505) : « Möge es nie wieder anders werden, möge ich nie die treue vorsorgende Liebe die so weit sie kann meine leisesten Wünsche befriedigt, wieder vermissen müssen! Ich hatte Entschlüsse fassen müssen, Entschlüsse, mein Naturell zu bändigen.... Ich habe das Talent auf Kosten des Menschen genährt und was in meinen Dramen als flammende Leidenschaft Gestalt und Leben erzeugt, das ist in meinem wirklichen Leben ein böses, unheilgebärendes Feuer das mich selbst und meine Liebsten und Theuersten verzehrt. » (Tag. II, 2509.)

VI

Si, pour le personnage de sa Geneviève, Hebbel a pris un modèle dans la réalité, nous ne devons pas oublier cependant qu'il en connaissait déjà un autre modèle dans la littérature : Kätchen von Heilbronn de Kleist, pour laquelle Hebbel s'enflamma de bonne heure d'une admiration passionnée. Si Judith rappelle Penthésilée, Geneviève rappelle Kätchen ; nous verrons comment Hebbel oppose sa seconde héroïne à la première, et de même pour Kleist, qui s'exprime ici presque dans les mêmes termes que Hebbel. Kätchen est « l'inverse de Penthésilée, une femme qui est aussi puissante par le dévouement que Penthésilée par l'action [1] ». La pièce de Kleist, comme la *Griseldis* de Halm, dont Hebbel la rapproche pour la mettre infiniment au-dessus, traite un sujet voisin de celui de *Genovefa*. La Kätchen de Kleist est, pour Hebbel, l'idéal de la femme, « la femme dans toute sa pureté et dans toute sa noblesse » ; cette tragédie est « le triomphe de la femme » ; « sur ce sujet vraiment divin » Hebbel avait déjà écrit à Munich, sa ballade : *Schön Hedwig* [2]. La perfection de la femme pour Hebbel [nous l'avons vu à propos de *Judith*] réside dans l'amour, conçu comme le sacrifice absolu de la personnalité, et l'exemple de Kätchen montre en effet que « l'amour obtient tout précisément parce qu'il renonce à tout [3] ».

L'amour donne à Kätchen la force de supporter, sans se décourager, toutes les souffrances et même les mauvais traitements de celui qu'elle aime, et il inspire à Geneviève l'énergie inébranlable avec laquelle elle reste fidèle à son mari, même lorsqu'il l'a méconnue. Il est vrai que l'amour de Geneviève pour Siegfried n'est, selon une remarque de Hebbel, à la différence de l'amour de Kätchen pour le comte de Stahl, qu'une forme passagère de l'amour divin [4] ; Geneviève est encore plus une chrétienne qu'une épouse ; le ciel est le dernier terme de ses aspirations. Mais c'est l'amour, divin ou humain, qui lui permet de supporter son long martyre, qui fait sa sainteté, et qui lui ouvre les portes du ciel. De même qu'un songe prophétique donne à Kätchen l'assurance qu'elle sera enfin unie au fiancé bien-aimé, de même le fantôme de Drago prédit la glorification de Geneviève. Dieu intervient dans *Kätchen von Heilbronn* comme dans *Genovefa* ; il guide Kätchen sans qu'elle sache vers quel but, il la console, il lui inspire ses résolutions, il envoie ses anges pour la sauver lorsqu'elle se trouve en danger de mort. Contre Dieu combattent les puissances mauvaises : Marguerite dans Hebbel, Cunégonde dans Kleist. Ce dernier avait eu d'ailleurs primitivement l'intention de faire de Cunégonde moins une créature humaine qu'une personnification de l'esprit malin.

1. E. von Bülow, *H. von Kleists Leben und Briefe*, p. 50. — 2. Bw. I, 360-361. — 3. Tag. III, 3323 ; les reproches de Hebbel en cet endroit concernent l'action de la pièce, non le caractère de l'héroïne. — 4. Tag. I, 1475 ; II, 2314.

A Wesselburen déjà Hebbel avait lu dans quelque *Volksbuch* l'histoire de Geneviève de Brabant. La légende, telle que la raconte le *Volksbuch* [1], ne possède naturellement pas la profondeur psychologique et la portée métaphysique que Hebbel lui a données. Le but du narrateur est simplement, ainsi qu'il le déclare, d'émouvoir le cœur du lecteur que les souffrances imméritées et l'angélique douceur de Geneviève ne peuvent laisser insensible, et de donner à tous les bons chrétiens une pieuse confiance dans la justice du Seigneur qui ne laisse opprimer la vertu sur la terre que pour la réhabiliter finalement et lui tresser une couronne dans le ciel. Quant au récit lui-même, Hebbel en a repris les principaux incidents, en accroissant çà et là la vigueur dramatique par une plus stricte concentration. Dans le *Volksbuch* Golo importune au moins trois fois Geneviève de ses déclarations avant de lui tendre un piège infâme; Hebbel a tout rassemblé dans la scène [empruntée au *Volksbuch*] où Golo trouve le courage d'exprimer indirectement ses sentiments devant le portrait de Geneviève. Dans le *Volksbuch* Golo persuade peu à peu les domestiques de la culpabilité de Geneviève en leur faisant remarquer une série d'indices suspects; dans Hebbel il les met tout d'un coup en présence d'une apparente évidence. Dans le *Volksbuch* Siegfried est informé de l'infidélité de sa femme pendant qu'il est encore en Languedoc; Golo lui confirme simplement la triste nouvelle lorsqu'il va au-devant de lui jusqu'à Strasbourg et le conduit chez la sorcière. Celle-ci est, comme dans Hebbel, la sœur de la nourrice de Golo, mais son rôle se borne à la scène de la conjuration. C'est Golo, en effet, qui ourdit de lui-même toute l'intrigue contre Geneviève; il est dans le *Volksbuch* un scélérat fielfé qui poursuit Geneviève d'un amour de bête brute et que ne tourmente pas l'ombre d'un remords. Geneviève, de son côté, n'est pas l'héroïne immatérielle de Hebbel : elle se met en colère, injurie Golo, le frappe du poing, lui rappelle qu'il n'est qu'un valet et l'accable de son mépris; elle désigne les réalités en termes précis. Hebbel a supprimé enfin l'histoire de la lettre écrite par Geneviève avant de mourir et confiée par elle à la fille de la nourrice de Golo, pour être remise à Siegfried et toute la dernière partie, fort longue dans le *Volksbuch*, où sont racontées les souffrances endurées par Geneviève pendant sept ans, les relations de Golo et de Siegfried après le retour de ce dernier, la réunion de Siegfried et de Geneviève et la mort de Golo. Nous verrons ailleurs pourquoi Hebbel a modifié aussi radicalement le dénouement.

Hebbel ne doit, pour ainsi dire, rien aux dramaturges qui avant lui ont traité le sujet : à Müller et à Tieck [2]. La pièce de Müller était

1. La version courante du *Volksbuch* dans Simrock : *Die deutschen Volksbücher*, Basel, o. J., Bd. I, p. 371-429. — Le thème de l'innocence persécutée se retrouve dans une histoire des *Mille et Une Nuits* [465-466e nuit. Cf. Meszlény, *Fr. Hebbels Genoveva*, 11-15. Hebbel avait lu les *Mille et Une Nuits* à Munich [Tag. I, 638].

2. Et rien à Raupach : *Genoveva*, dans les *Dramatische Werke ernster Gattung*,

selon Hebbel au-dessous de tout. Les sentiments s'y traduisent par des exclamations; l'auteur entend faire parler à ses personnages le langage de la nature et fait un grand usage des soupirs qui ne veulent rien dire parce qu'ils doivent tout exprimer; une sentimentalité pleurarde domine l'ensemble. La pièce de Müller vaut mieux cependant que l'on ne pourrait le croire d'après le jugement de Hebbel. Müller s'est placé à un point de vue tout différent de celui de Hebbel: il a à peu près entièrement supprimé le côté religieux du sujet; ce n'est plus une légende pieuse, mais un drame passionnel qui se déroule au moyen âge au sein d'une noble famille. Geneviève n'a presque rien d'une sainte; c'est une bonne maîtresse de maison, une femme fidèle et une tendre mère; elle se sent fort à son aise dans son rôle très mondain de châtelaine. Golo est un ancêtre de Werther; son caractère est sans consistance; la comtesse Mathilde le traite en un endroit de lâche et, comme elle le lui dit ailleurs, il était mieux fait pour être un berger qu'un chevalier. Il est rêveur, mélancolique, enthousiaste de la nature; il a quelque talent sur le luth et chante des romances de sa composition qui ne manquent pas de charme. Il aime Geneviève d'un amour pur et respectueux et n'aurait jamais songé à rien exiger d'elle si la comtesse Mathilde ne dirigeait toutes ses pensées et toutes ses actions. Encore a-t-elle bien de la peine à lui inspirer de temps en temps quelque énergie et à l'empêcher d'aller se jeter aux genoux de Geneviève pour implorer son pardon. Puis soudain il est animé contre Geneviève d'une haine féroce, mais il tremble avant d'affronter en duel un autre chevalier; il s'affole en apprenant le retour de Siegfried et se persuade, sans l'ombre d'une raison, que celui-ci veut l'empoisonner; il poignarde sa mère dans un accès de rage impuissante; au cinquième acte il est devenu à moitié fou, erre dans les forêts et veut tuer tous ceux qui portent des chapeaux verts parce qu'autrefois Geneviève en avait un.

Si rudimentaire que soit la psychologie de Golo dans Müller, ce dramaturge a eu le mérite de voir, avant Hebbel, que l'intérêt du drame était principalement dans ce caractère et qu'il fallait le mettre au premier plan; Müller s'y est efforcé, s'il n'y a pas réussi. Le Golo de Hebbel est d'ailleurs beaucoup plus proche du Golo de Müller que du Golo du *Volksbuch*; dans Müller, Golo est capable d'amour et de remords [1]. De plus, Müller a introduit un trait essentiel que reprendra Hebbel. Il a créé le personnage de la comtesse Mathilde dont l'intervention est décisive, car sans elle Golo n'aurait vraisemblablement jamais songé à perdre Geneviève ou du moins n'aurait pas eu le courage d'exécuter son projet; le caractère de Golo est ainsi moins odieux. Dans Hebbel, à Mathilde correspond Marguerite. Dans Müller le personnage de la comtesse n'est pas

III, Hamburg, 1835. Sur les très considérables modifications que Raupach a fait subir à la légende, cf. Bruno Golz : *Pfalzgrafin Genoveva in der deutschen Dichtung*, p. 101-107.

1. Cf. en particulier l'avant-dernière scène : Golo devant Geneviève et Siegfried, et la dernière : la mort de Golo.

dessiné sans vigueur; Müller est d'ailleurs redevable d'un certain nombre de traits à Gœthe pour Adelheid dans *Götz von Berlichingen* et à Shakespeare pour Lady Macbeth.

Sans préjugés et sans scrupules, sensuelle et débauchée, prenant ses amants parmi les plus grands seigneurs et parmi les plus humbles écuyers, les menant à la ruine et au déshonneur, se débarrassant d'eux par le poison lorsqu'ils la trahissent, Mathilde aime farouchement son fils Golo et, avec une énergie infatigable, noue des intrigues et accumule des crimes pour le conduire au but que son ambition maternelle a rêvé pour lui. On ne voit pas comment Hebbel peut reprocher à cette pièce l'abus de la sentimentalité. On y trouve au contraire une série de scènes tragiques; il y meurt cinq ou six personnes sous nos yeux et quelques-unes, Dragones, Mathilde, Charles, dans des circonstances fort émouvantes; on s'y bat en duel, on s'y poignarde, on y incendie. Au début les chevaliers qui partent pour la croisade sont de braves chevaliers, de langage un peu brusque, de manières un peu rudes et d'une galanterie pas très raffinée, qui sont émus de quitter leur pays, mais songent bien plus à trancher les têtes des païens. Les personnages secondaires, soldats, domestiques, jardiniers, chasseurs, dont Müller a largement enrichi sa pièce pour lui donner la couleur locale, parlent un langage naïf et populaire et font preuve à l'occasion d'un humour un peu âpre; aux deux vagabonds qui doivent massacrer Geneviève et son enfant, l'auteur a donné tout ce qu'il fallait pour faire frissonner le spectateur. Le médecin Henri, au contraire, emprunté au personnel des *Puppenspiele* contemporains, a pour rôle d'exciter l'hilarité d'un public peu difficile dans le choix du comique. En somme, c'est bien une pièce du *Sturm und Drang* d'un art un peu fruste mais pleine de vie et de mouvement, qui intéresse et passionne en faisant quelquefois sourire.

Tieck réintroduisit dans l'histoire de Geneviève la religion que Müller en avait presque entièrement bannie. On ne peut nier que Tieck se soit donné beaucoup de mal pour nous faire croire que son drame n'est pas autre chose que la mise en œuvre d'une pieuse et naïve légende du bon vieux temps; on y tient beaucoup de discours édifiants et la puissance du Seigneur s'y manifeste par de nombreux prodiges. Malheureusement rien ne fait autant défaut à Tieck que la foi candide du moyen âge, que ne peut suppléer la religiosité raffinée d'un esthète et d'un dilettante; le christianisme de sa pièce est un christianisme de féerie. Fait plus grave aux yeux de Hebbel : ce drame n'a rien de dramatique. Il n'y a pas dans Tieck l'ombre d'une psychologie : Geneviève est insignifiante et Golo, qui pendant la première moitié de la pièce se meurt pour elle de l'amour le plus respectueux, ne respire plus soudain que la haine et la vengeance, changement motivé de la façon la plus rudimentaire. Golo croit à une fatalité impénétrable qui le mène, et cela le dispense d'agir logiquement. L'action s'allonge interminablement, se traîne et s'interrompt à tout instant. Nous accompagnons Siegfried à l'armée de Charles-Martel et nous assistons aux

délibérations qui précèdent la bataille de Poitiers, puis à la bataille elle-même; à cet endroit s'intercalent encore une idylle tragique et l'apparition surnaturelle d'un inconnu qui prédit à Charles-Martel les glorieuses destinées de sa race. De là nous suivons l'armée chrétienne au siège d'Avignon où meurt un fidèle ami de Siegfried, Otho, mais son esprit reviendra pour nous apprendre qu'il était le père de Golo.

Auprès de Geneviève ce sont des scènes de la vie champêtre, des entretiens de bergers et de charbonniers, des mariages de paysans. Geneviève se promène dans son jardin au clair de la lune; les lis et les roses embaument; elle chante un duo avec Golo en s'accompagnant du luth. Golo est d'ailleurs d'un caractère volontiers contemplatif; il aime la musique et les spectacles de la nature. Geneviève préfère causer théologie avec Drago qui lui expose fort savamment la cosmologie chrétienne; en un autre endroit la sorcière Winfreda a lu Jacob Böhme. Au commencement, au milieu et à la fin de la pièce apparaît saint Boniface pour haranguer les spectateurs, leur expliquer ce qui va se passer et tirer la morale de l'histoire. Beaucoup de personnages surnaturels interviennent dans le cours de la pièce, sans que l'on voie trop à quoi ils servent. Geneviève a des visions d'après lesquelles elle nous décrit les splendeurs du ciel. Sous les prétextes les plus divers, les personnages, surtout Golo et Geneviève, expriment leurs sentiments en rythmes savants, imités des Italiens et des Espagnols. Le lyrisme déborde et inonde la pièce; c'est la pure poésie romantique avec le vague et l'infini des sentiments et les jeux brillants de la forme : « Que dis-tu de toutes ces fleurs, de toutes ces couleurs, de tous ces miroirs et de tous ces arts magiques dont nous parle notre ami? Ne sont-ce pas de pures merveilles? » demandait Gœthe à son jeune fils. Mais Schiller, jugeant en poète dramatique, ne trouvait dans Tieck qu'un bavardage gracieux et puéril, sans force et sans profondeur. Tel était aussi certainement l'avis de Hebbel[1].

VII

« *Genoveva*, disait plus tard Hebbel, est à vrai dire la seconde partie de *Judith*; on y voit représentée la victime passive, la sainte, de même que dans *Judith* l'héroïne agissante qui meurt en tuant; les deux pièces réunies épuisent la conception du monde judaïco-chrétienne. » *Judith* repose sur l'idée fondamentale du judaïsme. *Genoveva* sur l'idée fondamentale du christianisme[2]. Le judaïsme est

1. Cf. les appréciations de Solger sur la pièce de Tieck : *Nachgelassene Schriften*, Bd. I, 7-8; 465-470; 485; 492; 501-502; Bd. II, 623-624. Les éloges de Solger ne vont pas sans quelques réserves. Cf. W. VI, 350 : *Tieck als Dramendichter* : « Wäre es wirklich so schwer das Haus zum All zu erweitern? | Schlagt die Wände nur ein, Freunde, so ist es gethan. »

2. Bw. VI, 153; cf. VIII, 35; 18; Tag. II, 2301; W. XII, 346.

la religion de Jehovah, de la colère et de la vengeance divines; le christianisme est la religion du Christ, de la souffrance et de la Rédemption. Les sentiments de Hebbel avaient évolué depuis l'époque où il écrivait à Elise qu'il haïssait et abhorrait le christianisme parce que celui-ci prêchait le péché, l'humilité et la grâce, parce que c'était une religion de la faiblesse et de la lâcheté. Déjà alors il n'hésitait pas, il est vrai, à déclarer que le Christ était peut-être la plus grande figure de l'histoire, « le seul homme qui fût devenu grand par la souffrance ». La doctrine du Christ dépassait le but; son excuse, c'est que le judaïsme et le paganisme étaient restés en deçà [1]. Geneviève est la continuatrice du Christ; elle représente l'héroïsme dans la passivité, comme Judith l'héroïsme dans l'activité [avec les réserves que nous avons vues sur la nature de l'activité dont Judith, et une femme en général, est capable]. Hebbel a plus tard essayé de démontrer cet apparent paradoxe que la passivité est en elle-même aussi dramatique que l'activité. Il n'y a pas, dit-il, entre l'activité et la passivité l'opposition que l'on croit. L'activité du héros est finalement, si on la considère du point de vue du destin, une passivité puisque la tragédie aboutit à l'écrasement de l'individuel par l'universel, et sa passivité est en réalité une activité tournée vers le monde intérieur et non plus vers le monde extérieur, car l'homme dans la souffrance fait un retour sur lui-même et emploie son énergie à se corriger et à se régénérer [2].

Nous avons distingué dans *Genovera* une tragédie divine et une tragédie humaine et ce que nous venons de dire se rapporte à la première. Le plan, comme nous l'avons vu, en est simple : d'un côté Geneviève, de l'autre Marguerite, qui se correspondent comme à la clarté la plus pure doit correspondre l'ombre la plus épaisse, entre les deux, Golo, qui personnifie le dualisme de la nature humaine [3]. A la tragédie divine appartient encore Klaus, l'instrument de la divinité; la scène où Klaus, brusquement inspiré de Dieu, sauve Geneviève, constituait selon Hebbel l'apogée de l'action [4]; logiquement cette opinion est juste. Hebbel n'a pas rigoureusement localisé son drame; pour ne pas en détruire le caractère légendaire il le situe « à l'époque poétique ». Cette époque est d'une façon générale le début du moyen âge, le temps des croisades, c'est-à-dire l'époque où le christianisme a, selon Hebbel, atteint son plein épanouissement et révélé le mieux son esprit. Marguerite est ou devait être la sorcière telle que l'a conçue le moyen âge, et, pour rendre dramatiquement sensible l'esprit de l'époque, Hebbel use du même procédé que dans *Judith* : il multiplie les personnages secondaires.

Selon lui, cette multiplicité est nécessaire parce que dans ce drame l'action est intermédiaire entre un fait et un événement; il y a moins peut-être un personnage principal dont l'activité remplit la pièce, qu'une collectivité dont les gestes et les paroles ne sont intéressants que parce qu'ils composent dans leur totalité la physio-

1. Bw I, 163-164. — 2. W. XI, 52-53. — 3. Bw. VI, 143. — 4. Bw. VI, 142.

nomie de l'époque [1]. Ces personnages secondaires sont pris principalement dans la domesticité du château, aux entretiens de laquelle nous assistons à diverses reprises. Ces scènes, dit Hebbel, correspondent aux scènes où paraît le peuple dans *Judith* [2]; elles ont en effet le même but. Ces valets représentent le christianisme sous la forme qu'il revêt dans des âmes grossières. Ils sont bons croyants, en ce sens qu'ils savent par cœur les dix commandements, récitent le *Benedicite*, ajoutent aveuglément foi à toutes les superstitions et massacrent les Juifs; par ailleurs ils sont brutaux, querelleurs, rapaces, fourbes, envieux et ont plus d'un crime sur la conscience, mais ils ne doutent pas que l'absolution du prêtre ne leur ouvre le paradis.

Ce qui produit surtout de l'effet dans *Genovcva*, dit Hebbel, c'est que le moyen âge y est mis sur la scène sous une forme concentrée et il apparaît surtout dans la personne du Juif [3]. A la fin du second acte un vieux Juif qui peut à peine encore se traîner est poursuivi à coups de pierres par la domesticité du château, qui veut le tuer parce qu'il a bu à une fontaine dont usaient les chrétiens. Toute sa vie il a été ainsi raillé, insulté, martyrisé; un chevalier qui essayait son arc, l'a pris pour cible; un écuyer qui voulait éprouver son adresse, lui a abattu l'oreille d'un coup d'épée. Mais il a supporté outrages et souffrances avec joie, il s'est offert de lui-même aux coups; agonisant il provoque encore ses bourreaux, il lance contre eux des malédictions qui les font frémir, il cherche à en étrangler un, car il veut mourir de leur main. Il a soif du martyre, car l'injure et la torture sont le trésor du peuple juif, son unique trésor, par lequel il rachètera ce que la colère du Seigneur lui a enlevé, Sion et la terre promise. Dans l'exaltation de la mort prochaine il croit incarner le destin du peuple juif; lorsque les chrétiens l'auront immolé, victime expiatoire, la mesure sera comble, les péchés des juifs seront effacés et le triomphe de la race élue remplira le monde. Ce Juif annonce donc, de son point de vue, la doctrine de la Rédemption, comme l'esprit de Drago; il assume le même rôle que Geneviève, avec cette différence qu'il ne se sacrifie que pour son peuple et que la haine l'anime, non l'amour. Hebbel tenait beaucoup à ce personnage, selon lui essentiel, et toutes les fois qu'il a remanié et abrégé sa tragédie en vue d'une représentation, il a insisté pour qu'on ne le supprimât pas [4].

Hebbel affirme que, pour celui qui aura bien saisi l'idée de la pièce, aucun détail ne restera obscur [5]. Mais on peut se demander

1. W. I, 432. — 2. Bw. IV, 315. — 3. Bw. IV, 315.

4. Bw. IV, 315; VI, 143. Cf. W. VII, 161 : *der Jude an den Christen*, et Bw. I, 321; IV, 53. Dans le caractere du Juif de *Genovcva* il y a un singulier mélange de fureur du martyre et de lâcheté, résultat d'une oppression séculaire. Cf. Tag. I, 1599 sur Shylock : « Im Shylock beginnt das Tragische wo seine Gemeinheit beginnt. Es ist in diesem Charakter der durch gerechten Stachel zum Aufschwung angefeuerte Hass den der Jude gegen den Christen hegen muss, dargestellt, aber das Judenthum ist es auch wieder was den Aufschwung unmoglich macht. Statt das Fleisch auf die Gefahr des Blutvergiessens hin auszuschneiden, ist Shylock bereit sein Geld zu nehmen. »

5. W. I, 432-433.

s'il est aussi facile qu'il le croit de saisir cette idée. Il en parlait à son aise et lui-même avouait pourtant, dix-sept ans plus tard, que la pièce était un tel labyrinthe qu'il s'y égarait s'il ne se munissait pas d'une bonne paire de lunettes [1]. Mais un auteur dramatique a-t-il le droit de demander aux spectateurs un tel effort d'esprit, et, si l'idée reste obscure, n'est-ce pas une preuve que le drame n'est pas viable? A propos de *Genovefa* comme à propos de *Judith* Hebbel proteste qu'il met en scène des personnages vivants et de véritables caractères, non pas des schèmes et des symboles; il se flatte de s'être gardé de l'abstraction, de l'allégorie et de la dialectique [2]. On peut lui concéder ce point en ce qui concerne Marguerite par exemple, mais précisément Hebbel la trouve trop individuelle, pas assez représentative [3], et Golo n'est pas non plus sans lui inspirer des inquiétudes. L'édifice de ce drame symbolique serait-il donc si peu solide que les personnages ne puissent se démener avec la vigueur d'êtres de chair et de sang sans risquer de tout faire crouler?

En ce qui concerne Geneviève, Hebbel est tombé dans l'écueil opposé. Geneviève est une sainte et une martyre dont les pieds effleurent à peine cette terre. Elle n'est une femme qu'en deux endroits : lorsqu'elle défaille dans les bras de son mari et lorsque le sort réservé à son enfant lui arrache un cri d'indignation. Mais elle se ressaisit bientôt, c'est-à-dire qu'elle se résigne. Son rôle est en effet de se résigner, de subir l'injustice, d'être passive; elle n'a pas besoin de provoquer son malheur par ses actes comme le fait généralement le héros tragique; Dieu veille à ce que la souffrance l'atteigne sans qu'elle la cherche, puisqu'elle doit être la Rédemptrice, l'Agneau du sacrifice. Son amour pour son mari n'a au fond rien de terrestre; comme l'indique Hebbel, c'est Dieu qu'elle aime à travers Siegfried [4], son amour maternel participe de la pâleur générale de son caractère. Elle va à la messe, elle se confesse et communie, elle catéchise ses domestiques, puis on la jette en prison où elle prie pour ses ennemis, pardonne à Siegfried qui l'a méconnue et offre son cou au glaive justicier. On ne peut même pas dire qu'elle possède cette sorte de passivité qui n'est, selon Hebbel, que l'envers de l'activité, une activité tournée vers le dedans, et pour laquelle il revendique une valeur dramatique. Geneviève n'a pas à se corriger, à se purifier; elle est parfaite dès le début et reste partout égale à elle-même. De quoi peut-elle bien aller se confesser? se demande Golo; le prêtre qui lui donne l'absolution est moins innocent qu'elle. Tout au plus le Seigneur pourrait-il lui reprocher de ne pas savoir surmonter son aversion pour Marguerite, mais que cette faute est légère! Hebbel reconnaissait lui-même plus tard que cette passivité de Geneviève était fatale au drame; on avait raison de trouver qu'elle ressem-

1. Bw. VI, 142. — 2. W. XII, 395. — 3. Bw. VI, 143. Fr. Th. Vischer avoue ne pas comprendre ce que viennent faire le Juif et Klaus. Quant à Marguerite, elle lui paraît inspirée de Schelling : *Abhandlung über die Freiheit des menschlichen Willens*. — 4. Tag. I, 1475.

blait trop à une figure de légende dont la place est dans un monde idéal, impalpable, éthéré et non dans la vulgaire et brutale réalité du drame. « Etant données mes intentions, dit Hebbel, il ne pouvait en être autrement; mais avais-je le droit d'avoir ces intentions? sur ce point je n'ose me prononcer [1]. » C'est la condamnation du sujet même de *Genoveva*, du moins si on le considère exclusivement du point de vue religieux.

Les défauts de ce drame seraient bien plus sensibles si Hebbel avait été fidèle à ses intentions. Car Geneviève devrait être le personnage principal, puisque c'est autour d'elle que doit graviter l'action et puisque c'est d'elle que dépend le salut du monde. Or il n'en est rien; dans la pièce Golo occupe beaucoup plus souvent la scène que Geneviève et lorsque celle-ci apparaît, c'est presque uniquement comme spectatrice. Le drame croulerait aussitôt s'il n'y avait que Geneviève pour le soutenir; son inanité se manifesterait immédiatement si Geneviève devait le remplir. Bien plus, ce drame, si on ne tient compte que de la tragédie divine, n'a pas de dénouement; il est incomplet. Dans le *Volksbuch*, dans Müller et dans Tieck, l'innocence de Geneviève est à la fin proclamée: Siegfried lui demande pardon; elle revient au château; elle meurt; on bâtit sur sa tombe une chapelle magnifique où affluent les pèlerins et où les miracles se multiplient. Cette conclusion n'est pas un hors-d'œuvre; elle est logique et nécessaire. Quelle impression garderions-nous d'une légende où nous verrions seulement la vertu opprimée et où nous n'assisterions pas finalement à son triomphe? Les souffrances de Geneviève n'ont un sens que si le résultat nous en apparaît, c'est-à-dire si nous recevons l'assurance que Dieu a accepté son sacrifice [ce qu'il prouve en l'en récompensant], que la colère divine s'est apaisée et que le martyre de Geneviève n'aura pas été inutile puisqu'il ranime la piété, réconforte les croyants et augmente la somme de bien en ce monde. Nous n'avons rien de tout cela dans Hebbel. Sans doute l'esprit de Drago annonce la réhabilitation de Geneviève, mais à la seule Marguerite, et une simple prophétie ne suffit pas. L'équilibre du drame est rompu si, après nous avoir montré sur la scène pendant cinq actes le triomphe du mal, la première partie de l'histoire, on nous raconte en dix vers la seconde partie, le triomphe du bien. Si nous avons vu l'un de nos propres yeux, nous ne serons pas satisfaits que nous n'ayons également vu l'autre. La mort de Golo, par laquelle se termine la pièce de Hebbel, n'est qu'un commencement.

C'est pourquoi Hebbel a ajouté, dix ans plus tard, le véritable dénouement : Siegfried retrouve Geneviève dans la forêt et reconnaît son innocence [2]. A cette époque, en 1851, Hebbel pouvait considérer sa pièce « avec autant de calme que les images confuses d'un rêve qui s'efface », et il n'eut pas de peine à voir ce qui manquait et ce qu'il fallait ajouter. Il se persuada même, à tort ou à raison, que déjà en 1841 il avait eu dans l'esprit le dénouement

1. Bw. VI, 142-143. — 2. W. I, 275-296 : *Nachspiel zur Genoveva*.

logique [1]. Pourquoi donc s'était-il écarté de la bonne voie? C'est, dit-il, parce qu'il s'était laissé fasciner par Golo. L'évolution psychologique de celui-ci l'avait tellement intéressé qu'il en avait trop souvent oublié le reste; aux quatrième et cinquième actes en particulier, lorsque la passion de Golo atteint son paroxysme, Hebbel s'était laissé entraîner, selon son expression, par ce tourbillon, et il lui avait été impossible d'écrire un autre dénouement. La tragédie humaine s'était imposée à lui aux dépens de la tragédie divine.

Il y a en effet deux façons de traiter dramatiquement la légende de Geneviève; Müller a choisi l'une, Tieck a choisi l'autre et Hebbel a hésité entre les deux. On peut conserver le caractère pieux et légendaire et écrire une tragédie où les grandes idées du christianisme sont plus ou moins mises en lumière. Il s'agit seulement de savoir si de ce sujet on peut vraiment tirer un drame, si Geneviève en particulier peut devenir une héroïne dramatique. Ni Tieck ni Hebbel ne l'ont démontré. Ou bien on peut résolument, comme Müller, supprimer le côté religieux; il reste alors une histoire très humaine : « Un jeune homme, qui n'est pas un Werther, aime une jolie femme confiée à sa garde; dans cette situation est l'origine de son malheur, de son crime et de sa justification [2] ». Après avoir lu Müller, Hebbel résume ainsi le sujet et il refait toute la pièce dans le sens de Müller dans le passage de son Journal que nous avons cité au début. Golo est au premier plan, Geneviève au second et son effacement rend sa passivité sans danger pour le drame; de Dieu il est à peine question. Sous cette forme Hebbel a conçu *Genoveva* en 1839. Mais entre la conception et l'exécution deux ans plus tard, il écrit *Judith*. Il réfléchit sur les problèmes du judaïsme, puis naturellement du christianisme; il se persuade qu'un drame doit avoir un fondement métaphysique et, lorsque la lecture de Tieck ramène son attention sur Geneviève, en la lui montrant d'ailleurs sous les traits d'une sainte, il ne peut se proposer d'écrire autre chose que le pendant de *Judith*. Malheureusement, ou heureusement, Golo tient par trop de liens à la nature même de l'auteur pour se laisser reléguer à l'arrière-plan, et c'est un personnage trop éminemment dramatique pour ne pas supplanter sans peine la pâle et faible Geneviève.

De là un flottement pénible, un manque d'unité, des tiraillements qui, dans l'esprit de Hebbel, au moment où il écrit sa pièce, se traduisent par de perpétuelles hésitations. Pendant toute la seconde moitié de 1841 il a remanié *Genoveva* sans arriver à en être satisfait. « Le drame, dit-il en mai, a le défaut de son idée et c'est le défaut le plus grave qu'il puisse avoir; l'idée est l'idée chrétienne de l'expiation par les saints; l'élément humain s'est réfugié dans les caractères [3]. » Il dissertait devant Elise sur le christianisme, mais le drame n'avançait pas : « O *Genoveva*, tu me causes bien des

1. Bw. IV, 259; 311; 343; V, 53; VIII, 40. — 2. Tag. I, 1475. — 3. Tag. II, 2337.

ennuis [1] ! » Cependant il ne peut se décider à détruire ce qu'il a écrit parce qu'il sent qu'il a affaire à un être viable quoique contrefait [2]. A la fin de décembre il croit avoir retrouvé le fil : il a trop considéré Golo « dans sa fleur et non dans ses racines [3] », c'est-à-dire qu'il n'a pas assez approfondi ce caractère, qu'il n'y a pas assez vu le dualisme essentiel de la nature humaine. Cela semble être désormais chez lui une opinion arrêtée; il regrette d'avoir dans *Genovefa* fait une trop grande place à l'individuel, la passion s'étale trop; on n'aperçoit plus le fil du destin [4]. Plus tard il trouvera que Marguerite est manquée parce que trop individuelle et il constatera que finalement il est passé à côté du dénouement logique pour s'être laissé trop absorber par Golo. « Mon grand tort, écrit-il en 1858, fut de tenter trop tôt cette entreprise gigantesque; il aurait fallu la pleine maturité de l'esprit et à ce moment j'avais encore trop à faire avec mon propre cœur. » Dès 1842 il avait trouvé le mot juste. « En voulant résoudre deux problèmes à la fois je crains de n'avoir résolu ni l'un ni l'autre [5]. »

Ce qu'il y a de meilleur dans le drame de Hebbel est encore ce qu'il renferme de purement humain dans les caractères des domestiques, de Marguerite, de Golo et de Siegfried. Ce dernier ne jouait jusqu'alors dans la légende qu'un rôle fort effacé. Il se laissait convaincre sans grandes difficultés de l'infidélité de sa femme, ordonnait sa mort sans plus d'hésitations, vivait sept ans en paix sans regrets ni remords et se réjouissait ensuite naïvement et pieusement de retrouver sa femme innocente et un fils inespéré. Déjà cependant Müller avait approfondi ce caractère. Après la mort de sa femme, Siegfried est tourmenté par le doute et il craint tellement d'avoir versé un sang innocent qu'il refuse de signer l'arrêt de mort des criminels les moins dignes d'intérêt; lorsqu'ensuite il voit emmener Golo au supplice, il fait un retour douloureux sur le passé et pardonne au grand scélérat [6]. Dans Hebbel, Siegfried a l'âme noble et franche d'un preux du moyen âge. Hebbel disait de lui qu'il était le personnage le plus coupable de la légende parce qu'il pouvait croire à la faute de Geneviève après avoir lu jusqu'au fond de son cœur. Mais les puissances de l'enfer se sont conjurées pour aveugler Siegfried et puis cet homme loyal ne peut admettre qu'un ami et un chevalier, comme Golo, mente. S'il n'a pas compris Geneviève, c'est que, selon une pensée familière à Hebbel, les individualités sont impénétrables et l'amour lui-même ne peut les fondre ensemble [7].

Mais lorsqu'il rentre dans son château désert, une amère douleur

1. Tag. II, 2342. — 2. Tag. II, 2343. — 3. Tag. II, 2411. — 4. Tag. II, 2464. — 5. Bw. VI, 143; Tag. II, 2472.

6. *Golo und Genovefa*, V, 11 : « Gott! wohin kommt's mit dem Menschen! Er war mir einst so lieb! Ach! ach! und nun... dass ich ihn richten muss!... Soll ich ihn zurückrufen? Verzeih ihm, du im Himmel, wie ich ihm jetzt verzeihe. »

7. W. VI, 341 : *der Triumph der Natur*; 317 : *an eine edle Liebende*: Tag. I, 1848.

le saisit en pensant que tant de beauté et de grâce a péri; la souffrance purifie et élève son âme; il a conscience de sa faiblesse et de la faiblesse humaine; nul n'a le droit de s'instituer juge au-dessus des autres; la pitié et le pardon conviennent seuls à l'homme: Siegfried ne punira plus jamais et il ne punirait plus Geneviève s'il n'était trop tard. Avec raison Hebbel signalait, parmi les scènes les plus réussies, à côté des entretiens des domestiques, la dernière et mélancolique conversation de Siegfried et de Golo [1]. Mais les premières scènes du drame qu'animent, malgré la douleur de la séparation, la fraîcheur du matin, l'ardeur de la foi et le rêve des aventures lointaines, sont pleines de vie, de même que les malédictions et la mort du Juif font passer un vrai frisson tragique. Les discours de Golo ont dans leur longueur des beautés de détail. Parmi les éléments superflus on peut signaler la scène où figure le chevalier Tristan [2]. Déjà dans Müller et dans Tieck un compagnon d'armes de Siegfried, revenu plus tôt que lui de la croisade, apporte de ses nouvelles à Geneviève. Mais Tristan joue dans Hebbel encore un autre rôle que celui de messager. Il raconte que, fait prisonnier par les Sarrasins et devenu l'esclave d'un sultan, il inspira à la princesse Fatime un violent amour. Mais il resta fidèle à la femme qu'il avait laissée en Allemagne et Fatime, au lieu de se venger de son dédain, lui rendit la liberté. Touché par cette grandeur d'âme, Tristan jura de ne plus combattre les musulmans. Ce récit est un avertissement direct pour Golo de ne pas haïr Geneviève pour sa froideur; un chrétien ne doit pas être moins généreux qu'une païenne. Mais avait-on besoin de cet intermède[3]?

VIII

Hebbel ne s'est pas élevé dans *Genoveva* à la même hauteur que dans *Judith*. Déjà en 1843 il voyait dans ces deux pièces des espèces de tours de force, des exercices d'adresse destinés à prouver sa virtuosité, mais ne méritant pas vraiment le nom d'œuvres d'art [4]. Dans la suite *Genoveva* trouva encore moins grâce auprès de lui que *Judith*. En 1858, lorsqu'il vit jouer sa pièce à Weimar, il put la juger en spectateur impartial, car au bout de seize ans elle lui était devenue si étrangère qu'il n'était plus capable d'en démêler les intentions. Son jugement resta en suspens: cette œuvre « bizarre et passionnée » produisit çà et là sur lui quelque impression, mais il ne pouvait s'empêcher de sourire à certains passages qu'applaudissait le public [5]. Un certain *Sturm und Drang* qui anime l'ensemble fait passer, disait-il, sur les naïvetés et les exagérations d'un esprit

1. Bw. VI, 142. — 2. W. I, 144-150.
3. Dans Tieck on trouve déjà un exemple de la façon dont les Sarrasines savent nimer : Zulma s'est déguisée en guerrier pour suivre Abdorrhaman dans les combats et elle se tue sur son cadavre.
4. Tag. II, 2641. — 5. Bw. VI, 325.

juvénile. « Mon Dieu ! écrivait-il à Dingelstedt en lui énumérant les beautés et les défauts de la pièce, comme Gœthe a raison lorsqu'il parle de la jeunesse qui gaspille inutilement ses forces. Voilà encore un drame où l'auteur brûle sa poudre aux moineaux uniquement pour le plaisir de la brûler. Il y a là dedans des passages que malgré moi j'estime encore et d'autres tout à côté pour lesquels j'implorerais de Menzel ou de Julian Schmidt une bastonnade afin d'apaiser mes remords [1]. » Ce jugement n'est pas trop sévère; l'ambition a perdu Hebbel. Il avait voulu, dit-il dans sa préface, introduire dans un sujet légendaire les idées les plus hautes, les préoccupations les plus importantes de son époque et sacrifier en artiste, comme il l'avait fait dans *Judith*, aux besoins et aux tendances de son temps [2]. Mais ce jeu, déjà dangereux dans sa première œuvre, lui a été fatal dans la seconde.

La pièce achevée, Hebbel ne savait trop qu'en faire. Il songeait à la faire imprimer à un petit nombre d'exemplaires comme *Judith*, mais reculait devant les frais [3]. Il essayait de la faire connaître en la lisant dans des maisons amies, mais sans trouver l'écho sur lequel il comptait. Un acteur du théâtre de Hambourg, qui affichait un enthousiasme fanatique pour la pièce et qui la déclamait dans les salons, l'affecta péniblement par sa totale inintelligence [4]. Il trouvait cependant des admirateurs plus éclairés aux éloges desquels il était très sensible. Schleiden lui envoyait une couronne de lauriers; un rédacteur d'un journal de Hanovre lui demandait un autographe, premier indice de célébrité [5]. Dès le mois d'avril 1841 il avait envoyé au *Morgenblatt* deux scènes de la tragédie : l'épisode du Juif (vers 817-932) et l'histoire de Fatime (vers 1284-1360), qui lui paraissaient présenter un intérêt par elles-mêmes; elles faisaient partie, disait-il, du cadre de la pièce. Elles parurent dans le *Morgenblatt* en avril et mai de la même année, mais ce ne fut qu'en mars 1842 que Hebbel apprit par hasard cette insertion; pendant un an il avait été mécontent à tort [6].

Il avait d'ailleurs de plus graves sujets de mauvaise humeur. La pièce expédiée au théâtre de Berlin en août 1841 lui avait été retournée deux mois plus tard avec un refus poli : au répertoire figurait déjà la pièce de Raupach sur le même sujet, et cette œuvre, pour laquelle Hebbel ne trouve pas de mot assez méprisant, barra pendant longtemps le chemin à sa *Genoveva*. Une tentative de

1. Bw. VI, 142. — 2. W. I, 433. — 3. Bw. II, 111. — 4. Tag. II, 2304; 2433; 2441; 2461. — 5. Tag. II, 2390; 2415; Bw. II, 118; Tag. II, 2415. — 6. Bw. II, 101; Tag. II, 2502.

7. Tag. II, 2376; 2381; Bw. IV, 252; V, 53. La pièce de Raupach soulève une question intéressante. Dans Hebbel Geneviève supporte des souffrances imméritées, et cela n'a rien qui doive nous étonner puisqu'elle est par définition la martyre et l'Agneau sans tache. On peut cependant parler d'une « faute tragique » de Geneviève, mais elle est de nature très particulière et à peine indiquée : « Cette femme, dit Golo, sera la source d'un crime extraordinaire comme sa beauté et unique comme sa beauté est unique ». La beauté physique et morale peut donc, par le seul fait qu'elle existe et qu'elle sort du commun, être une source de mal en ce monde et mérite jusqu'à un certain point de disparaître: c'est déjà le thème d'*Agnes Bernauer*. Mais Hebbel n'est

Wienbarg à la fin de 1842 auprès du théâtre de Hambourg n'eut pas plus de succès [1]. En février 1842 Campe lui avait proposé, dans les formes les plus flatteuses, d'éditer sa pièce, et un contrat fut passé. Hebbel ne tarda pas, il est vrai, à s'en repentir et à accuser Campe de l'avoir exploité [2]. La pièce, datée de 1843 dans l'édition, dut paraître vers la fin de 1842, car à ce moment Hebbel était averti que Gutzkow, dans un compte rendu, avait violemment critiqué le drame [3]. Hebbel reçut ce compte rendu à Copenhague; il le trouva venimeux comme un scorpion et plein de fausses citations. Si Gutzkow l'avait ainsi attaqué, c'est parce qu'il savait qu'il n'y avait personne en Allemagne pour défendre Hebbel; ce dernier était décidé du reste à ne pas répondre. Cette critique, disait-il, est injuste mais subjectivement vraie; c'est la sincérité de la haine, l'injustice de la passion [4]. A Paris seulement Hebbel devait recevoir le premier compte rendu de *Genoveva* qui le satisfit, celui de Willibald Alexis [5].

pas allé plus loin dans cette voie parce qu'il se serait écarté du sujet tel qu'il l'avait conçu. Raupach, au contraire, et après lui Otto Ludwig, qui ont mis Geneviève au premier plan, ont dû lui attribuer une faute tragique; dans Ludwig il y a chez Geneviève une présomption de femme vertueuse et une dangereuse confiance en elle-même par laquelle elle se rapproche de la Judith de Hebbel ; cf. Bruno Golz, *op. cit.*, p. 101-106; 127-132; 173-199.

1. Bw. II, 130; 150; 174. — 2. Tag. II, 2481; 2487; 2545; 2627. — 3. Tag. II, 2627. — 4. Bw. II, 222; 242; 247-248. — 5. Bw. II, 206; 357.

CHAPITRE V

LE RECUEIL DE POÉSIES LYRIQUES DE 1842

Dès la fin de son séjour à Munich Hebbel estimait qu'il n'avait plus rien à apprendre dans le domaine de la poésie lyrique. En relisant un jour par hasard dans un vieux cahier des poésies datant de Wesselburen, il constatait avec satisfaction le chemin parcouru depuis [1]. Il se croyait même en état de juger les œuvres des autres ; cette histoire du lyrisme allemand qu'il projetait en 1839 se serait particulièrement occupée du lyrisme contemporain. Il n'écrivit pas cet ouvrage faute d'éditeur ; nous en avons seulement un fragment dans la critique du *Buch der Lieder* de Heine [2]. Les comptes rendus du *Telegraph* nous prouvent que Hebbel aurait manqué d'indulgence. Il déplore en un endroit la facilité qu'ont à faire imprimer leurs œuvres une foule de gens qui ne sauraient pourtant offrir de plus beau sacrifice à Apollon qu'en s'abstenant de lui sacrifier. La rime est dans l'opinion de ces poètes à la douzaine comme le roi Midas qui changeait en or tout ce qu'il touchait [3]. Et cependant, au commencement de 1842, Hebbel ne craignit pas de grossir le troupeau lyrique en publiant, lui aussi, son volume de vers. Ici comme partout chez Hebbel, avant de juger l'œuvre, il faut examiner la théorie.

I

Toute la poésie lyrique, comme l'art en général, se résume pour Hebbel dans la « forme », à condition de bien entendre ce mot. Nous avons déjà abordé ce point et nous devons renvoyer comme introduction aux chapitres sur les poésies lyriques de Hebbel à Munich, sur son esthétique et sur l'influence de Gœthe.

1. Tag. I. 1803. — 2. W. X, 415-419. — 3. W. X, 384.

La poésie lyrique allemande, dit Hebbel dans son article sur Heine, a deux facteurs : le sentiment et la réflexion. Le sujet de chaque poème sort des profondeurs de l'âme du poète et la réflexion fournit la forme qui sert pour ainsi dire de cadre. Par réflexion il ne faut pas cependant entendre la faculté de se représenter et d'analyser les objets extérieurs; la réflexion naît dès que naît la conscience qui, en s'éveillant, délimite chaque sentiment particulier, lui donne une forme en ne lui permettant pas de s'étendre indéfiniment et de se confondre avec d'autres [1]. Une poésie lyrique, dit ailleurs Hebbel avec quelque exagération, existe dès que le sentiment a été délimité par la pensée dans la conscience [2]. Ou avec une image : dans le monde des sentiments du poète, monde rempli de crépuscule et de parfums, tombe un rayon de la conscience; ce que ce rayon éclaire, prend forme. Ou encore avec une autre image : la vie affective dans son ensemble est une pluie, le sentiment que l'on considère à part est une goutte d'eau éclairée par le soleil; par cette comparaison Hebbel prétend définir « la forme dans la poésie lyrique [3] ». Il ne se pique pas de rigueur dans son vocabulaire psychologique, mais sa pensée est suffisamment nette : dans la discontinuité fondamentale de la conscience claire est l'origine de la forme.

Le sentiment est par nature inconscient et indéterminé; dans l'inspiration poétique commence à respirer une vie mystérieuse qui apprend à se connaître elle-même et le moment où le poète trouve la forme marque le moment où cette vie ouvre les yeux à la lumière pour la première fois [4]. On ne saurait mieux comparer en effet une poésie qu'à un enfant qui n'est d'abord pas distinct de l'organisme maternel, mais qui acquiert l'individualité par la naissance. La forme dans la poésie correspond à la naissance dans la vie animale. Le poète porte pendant longtemps le germe lyrique dans son esprit sous la forme d'un sentiment vague, d'un besoin obscur, d'idées éparses et en apparence incohérentes, d'images entrevues, de rythme fugitif. Puis soudain une cristallisation s'opère et le sentiment prend forme dans une poésie; en écrivant celle-ci le poète se dédouble en quelque sorte; il s'observe lui-même comme il observerait un étranger; l'écrivain en lui reproduit artistiquement ce que l'homme a vécu. Il y a délivrance, dit Hebbel; le cordon ombilical entre la poésie et le sentiment dont elle est née est coupé [5]. C'est la forme qui confère l'individualité à une poésie en la rendant distincte du poète, ou autrement dit c'est par la forme que la poésie devient objective. Est subjectif, dit Hebbel, tout ce qui peut arriver à son plein développement sans sortir de notre âme, est objectif tout ce qui doit en sortir et exige sa place dans l'univers. Il y a dans le même individu à la fois du subjectif et de l'objectif, il y a des sentiments purement subjectifs qui n'arrivent réellement à l'existence, qui ne se dégagent du chaos de l'imprécision qu'en s'ex-

1. W. X, 416. — 2. Tag. II, 2081. — 3. Tag. II, 2023; 1953. — 4. W. X, 402. — 5. Tag. I, 1018.

primant poétiquement, qu'en s'objectivant. Ils sont essentiellement propres à fournir matière à la poésie, car la forme est pour eux une nécessité [1]. Inversement il y a des cas où la vie a déjà pris une forme dans l'histoire, où un événement, une situation se présentent comme quelque chose de complet et d'existant par eux-mêmes en même temps que leurs relations avec le tout sont suffisamment marquées [2]. Ici il ne reste plus rien à faire pour le poète; son concours est superflu.

Un sentiment purement subjectif est sans intérêt pour tout autre que pour celui qui l'éprouve ou l'intérêt qu'il excite est pour ainsi dire pathologique, semblable à celui qu'éveille un monstre, un être unique en son genre; pour goûter un poète nous devons nous reconnaître en lui. Mais précisément la forme, en rendant la poésie objective, lui communique un intérêt humain et général; le poète est en quelque façon sorti de lui-même; il considère le subjectif, le particulier, l'isolé, le fortuit sous l'aspect de l'éternité et de la nécessité. La forme réalise ce prodige de conférer à la poésie à la fois l'individualité et l'universalité; la forme est essentiellement harmonie entre le général et le particulier [3]; l'art reflète le premier dans le second, selon une formule que nous avons déjà abondamment expliquée. La forme est équilibre de deux forces opposées, limitation dans deux directions différentes, vers l'intérieur aussi bien que vers l'extérieur, limitation de la partie et limitation du tout. La forme résulte de la force d'extension de la partie s'opposant à la force d'extension du tout; elle marque le point où les deux forces se neutralisent [4]. De même le terme de l'art, la beauté, est le résultat d'un compromis entre le fond et la forme; ce n'est pas une victoire de l'un des éléments sur l'autre, c'est une trêve [5].

Psychologiquement le particulier c'est le sentiment et le général c'est la réflexion, entendue comme faculté de philosopher. Le sentiment n'est poétique qu'à condition de revêtir l'apparence de l'objectivité ou de la généralité, mais en même temps, en vertu de cette union des contradictoires qui est la forme, il ne doit pas cesser d'être individuel. Ce qui est purement général équivaut dans l'art au néant, un fleuve sans rives n'est plus un fleuve [6]. La réflexion ne peut suppléer le sentiment; elle a dans la genèse de l'œuvre d'art un rôle purement négatif; elle peut enlever mais non ajouter; elle est par elle-même stérile, infconde; elle ne peut produire que de la pseudo-poésie, de la poésie didactique ou ces allégories qu'enfante la raison lorsqu'elle se figure avoir de l'imagination [7]. Une production poétique qu'anime seulement l'intelligence n'est qu'un fantôme de poésie. Elle manque de vie, car la vie dans la poésie lyrique c'est le sentiment et ce qui caractérise l'art et fait sa supé-

1. Tag. I, 1587; 1588. — 2. Tag. I, 1655. — 3. Tag. I, 1761.

4. Tag. I, 1728; cf. II, 2587 : « Il n'y a pas de point sur la terre qui ne puisse conduire à la fois vers le ciel et dans l'abîme. La ligne qui réunit ces deux perspectives est la forme. »

5. Tag. II, 1896. — 6. W. X, 358. — 7. Tag. II, 2002; 2003.

riorité sur la science c'est la vie; l'art n'est vrai que s'il est vivant [1]. Sans doute on a vu Schiller essayer de conquérir la harpe du poète par son intelligence et remplacer la mélodie par le syllogisme, mais la poésie de Schiller est anormale et contre nature; elle est une réaction contre le véritable lyrisme [2].

Si l'on considère la poésie uniquement du point de vue de la forme, on peut dire qu'elle n'apporte rien de nouveau dans l'univers; elle suppose chez l'homme l'instruction, la culture. Lorsque le poète a réuni en lui tous les éléments qui composent le monde et la vie, il se produit pour lui, par l'intermédiaire de la poésie, comme une seconde naissance grâce à laquelle il vit désormais dans un monde supérieur; la véritable fonction de la poésie est d'égaliser, d'ordonner, de déterminer les rapports et les proportions; elle établit l'harmonie dans le chaos de la création [3]. Elle nous révèle des lois qui sans elle nous seraient restées éternellement cachées [4], des lois qui gouvernent à la fois la nature et l'art, cette nature supérieure. La forme est l'expression de la nécessité, dit Hebbel en un endroit; une poésie véritable est ce qu'elle ne peut pas ne pas être, comme une production de la nature. Mais cette nécessité n'est pas la nécessité sèche, rigide et nue de la logique ou des mathématiques; elle est nécessité organique ou vitale revêtant les apparences de la spontanéité et de la liberté : au terme elle est en effet liberté, se confondant avec l'esprit de l'univers. La beauté, dit Hebbel, suppose la liberté ; s'il nous venait à l'esprit en voyant une fleur qu'elle ne peut pas être autrement, elle ne produirait plus sur nous l'impression de la beauté. Il en est de même dans l'art. La beauté est l'illusion trompeuse de la victoire de la liberté [5].

II

Le poète lyrique plonge dans l'abîme de son âme; il dénombre ses richesses intimes; la poésie lyrique doit mettre au jour les sources de l'homme; elle ne s'occupe pas du monde, mais du reflet du monde dans l'esprit et dans le cœur. La matière de la poésie lyrique est le subjectif, le sentiment, ce sentiment est lui-même la trace qu'a laissée dans l'âme du poète le monde extérieur ; il est une transcription en langage affectif de l'objectivité environnante; c'est ce que Hebbel appelle le symbolisme intérieur et ce qui constitue

1. Tag. I, 1731; II, 2560. — 2. W. X, 377-378; cf. Tag. II, 2276, l'hilarité que provoque chez Hebbel le jugement d'un pur intellectuel comme Kant sur la poésie. — 3. W. X, 385.

4. Cf *Göthes Werke*, Weimar, 1902, Bd. XLVIII; 179 : « Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben ».

5. Tag. I, 1896. Sur la théorie de l'innere Form, cf. R. M. Werner, *Lyrik u. Lyriker*, 404-426; dans Gœthe en particulier : *Euphorion*, IV, 205 et 445; *Deutsche Literaturzeitung*, 1892, 170; *Herrigs Archiv*, 1896, 1-46 et surtout 7-13; *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 1892, 26 et suiv.; *Göthe-Jahrbuch*, XIII, 229-231; XIV, 167-195; XVI, 190-191.

pour lui la poésie lyrique. Être poète c'est refléter l'univers sous le point de vue d'une individualité; comment on y arrive, c'est, nous l'avons vu, le secret de la forme [1]. En ce sens on peut dire que dans la poésie, dans la synthèse du particulier et du général, c'est le général qui donne le contenu et l'individuel qui donne la forme [2]. L'âme du poète est un perpétuel devenir, image du perpétuel devenir de l'univers; par la forme poétique un sentiment acquiert individualité et objectivité. Il en est dans le monde intérieur comme dans la nature : la terre, le feu, l'air et l'eau renferment les germes de tous les êtres, mais nous n'admirons que la fleur, l'étoile, le nuage et le soleil [3].

Engendrer c'est pour l'individu se débarrasser de la matière qui forme l'univers [4]; en s'en débarrassant il crée un autre individu. Or les poètes sont les organes générateurs de l'humanité. Lorsque le corps a atteint son plein développement et contient un superflu qui peut servir à constituer une nouvelle créature, alors se forment les organes générateurs. De même lorsqu'une époque a quelque chose à transmettre à la postérité, lorsqu'elle enferme des éléments importants, chaque fois apparaît un artiste de génie qui dans son œuvre donne une forme à ces éléments [5]. La littérature n'est jamais tout à fait insignifiante; elle peut tout au plus être parfois vide de tout contenu et cependant c'est toujours le contenu de l'époque. Byron lui-même n'est pas aussi effrénément subjectif que l'on veut bien le dire; il a une valeur représentative, mais sa personnalité anormale atténue l'impression que font ses poésies sur la plupart de ses lecteurs parce que ce qui est au fond la cruelle vérité de notre siècle semble n'être que l'humeur noire d'un individu [6]. La poésie lyrique est, plus encore que le drame et l'épopée, l'expression de l'âme d'un peuple [7]; si en effet chaque poésie exprime dans les sentiments particuliers de son auteur ce qu'ils ont de général, l'ensemble des œuvres des poètes d'une même nation, la poésie de leur poésie reflétera le plus frappant de leurs traits communs, leur nationalité : ce trait commun se dégagera d'autant mieux que l'individualité de chaque poète sera moins saillante, ce qui est le cas dans la poésie populaire. D'une façon générale un poète lyrique qui ne reste pas en contact avec la poésie populaire, est condamné à la médiocrité malgré les trésors que peuvent renfermer son intelligence et son cœur [8].

La poésie lyrique repose sur le symbolisme intérieur: les phénomènes de l'âme sont les reflets des phénomènes de la nature. Mais inversement les phénomènes de la nature sont les symboles des

1. W. X, 402; Tag. II, 2300. — 2. Tag. II, 2034. — 3. Tag. I, 1733. — 4. Tag. II, 2289. — 5. Tag. II, 2595. — 6. Tag. I, 1597; II, 2605. — 7. Cf. Tag. I, 1549 : la poésie lyrique est la pure expression des nationalités.

8. W. X, 416. Ceci ne veut pas dire que Hebbel admette qu'on fasse de la politique en poésie, pas plus que dans la littérature en général; les questions politiques sont éphémères et superficielles; elles n'intéressent pas vraiment l'âme d'un peuple. Si les *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters* de Dingelstedt trouvent grâce aux yeux de Hebbel, c'est pour leur mérite poétique propre. [Bw. II, 114-115.]

phénomènes de l'âme. De même que la nature donne aux objets leur forme extérieure, de même l'art doit développer et mettre en lumière l'âme qu'ils renferment. Il doit donner un corps aux esprits qui habitent dans tout ce qui existe [1]. Le poète lyrique doit déchiffrer la nature; le demi-poète se tire, il est vrai, d'affaire en attribuant aux hiéroglyphes, qui restent pour lui un mystère, un sens arbitraire; ne sachant pas cueillir le fruit, il nous donne à la place une pensée ingénieuse sur l'arbre [2]. Hebbel cite à ce propos une poésie de Zimmermann : la rose de Gueldres; une rose blanche est devenue soudain pourpre et en confie la raison au poète, la mort l'a saluée la veille et elle en a rougi de joie. Hebbel voit dans cet exemple le comble de l'ingéniosité poétique. Le poète anime la nature et découvre dans ses phénomènes les manifestations d'une vie intérieure analogue à la nôtre, de même que nos gestes, l'expression de notre physionomie, nos rires et nos larmes sont les manifestations de nos émotions.

La nature est remplie non seulement de sentiments, mais d'idées morales; les phénomènes naturels sont les manifestations de l'idée qui gouverne l'univers et qui arrive à son expression la plus parfaite dans les actions de l'homme en tant que celui-ci conforme sa conduite à la loi universelle. Les êtres naturels ont comme les hommes leur destin qui symbolise le destin de l'homme. Nous aurons bientôt l'occasion de citer à ce propos des poésies de Hebbel, mais dans son Journal nous trouvons nombre de remarques qui sont déjà des poésies en germe : il s'agit chaque fois d'un phénomène où s'exprime selon Hebbel un moment de la vie morale de la nature. Beaucoup de poètes avant lui avaient comparé l'homme à une feuille emportée par le vent [3]. Un soir que Hebbel se promène sur le Stintfang, il assiste au conflit de la lune et des nuages : ceux-ci veulent voiler la lune qui se venge en les baignant dans un reflet d'argent; on peut voir là par exemple le symbole de la vérité qui anéantit l'erreur par sa seule apparition [4]. Un germe a été écrasé par le pied d'un passant; il se plaint mais ainsi il a été recouvert de terre et devient un arbre [5]; la nature atteint son but par les voies les plus paradoxales. Il y a un sens profond dans ce fait que la flèche fuit la corde qui lui a donné l'impulsion et que l'arbre est enchaîné au sol précisément par les racines qui le nourrissent [6]. « Les fleurs meurent en exhalant leur parfum [7] », c'est-à-dire que le parfum est le symbole dans la plante de la vie éternelle qui se spiritualise dans le parfum et le moment même où, la plante s'étant élevée jusqu'à la fleur, celle-ci exhale son parfum, est le moment où la plante doit disparaître du monde de la nature. Tout est symbole pour le poète à la recherche d'une forme pour une idée : un bec de

1. Tag. I, 1707. — 2. W. X, 402. — 3. Tag. I, 1606. — 4. Tag. I, 1702 b; W. X, 396. — 5. Tag. I, 1727; cf. W. VI, 378 : *Adam und der Fruchtkern*. — 6. Tag. I, 1593; 1654.

7. Tag. II, 1909 : « Duften ist Sterben der Blume » ; cf. W. VI, 260 : *Blume und Duft* et déjà : W. VII, 126 : *Rosenleben*; Tag. I, 1620 « ... der Blumenduft der mir wie Athmen der Natur erschien. »

gaz qu'il rencontre peut à l'occasion lui servir à cet usage[1]. C'est ainsi qu'il déchiffre les énigmes de la nature et découvre les rapports profonds entre le monde des corps et celui des esprits. Au contraire un poète comme Beck se laisse guider uniquement par des associations verbales et ses poésies sont en définitive des bouts rimés. Le défaut inverse est celui de Novalis, le nihiliste poétique selon le mot de Jean Paul, qui prétend établir non pas une correspondance mais une identité entre les deux mondes et anéantit celui des corps au profit de celui des esprits[2].

L'image que fixe chaque poésie est peu de chose à côté des perspectives infinies qu'elle ne peut qu'indiquer. L'infinité du contenu non exprimé fait sa grandeur. « La beauté est la profondeur de la surface[3]. » Le mystère forme le fond de la poésie et dans la vie aussi dont la poésie est la transcription, tout est mystère, au moins par les suites qui se dérobent à nous; est banal ce dont nous voyons le terme[4]. La poésie lyrique elle-même est dramatique en ce sens qu'elle engendre indéfiniment la vie. Une idée poétique et vivante en entraîne une seconde, une troisième et ainsi de suite; elle nous conduit ainsi jusqu'au plus haut point de la connaissance; elle exerce une influence sur le développement entier de la vie; la poésie, comme la vie, n'apparaît que sous une forme changeante[5]. La vie qui a pris une forme immuable est déjà tombée dans les bras de la mort; seule la vie qui se développe, qui se dégage de son germe, mérite vraiment ce nom[6]. Or l'art est essentiellement la vie, comme nous l'avons déjà vu, et la poésie lyrique en particulier, à la différence de la poésie épique, doit représenter la vie à la fois au cours et au terme de son devenir, à la fois changeante et fixée[7]. C'est pourquoi la poésie lyrique doit rester à la limite du conscient et de l'inconscient, du sentiment et de la réflexion. L'enthousiasme poétique est un état de rêve; dans l'âme du poète se prépare quelque chose sans qu'il sache lui-même quoi. La poésie lyrique est par un côté naïve, enfantine[8]; elle a l'innocence de l'enfance et le lecteur ne doit pas se scandaliser des libertés qu'elle peut prendre parfois, car l'enthousiasme poétique est la complète innocence[9], il a la candeur de la vie primitive.

Dans cette naïveté de la poésie lyrique consiste la vérité de la forme; la poésie doit jaillir des profondeurs de l'âme comme une source qui se fraye elle-même un chemin, et non comme un jet

1. Tag. I, 1570.

2. Tag. I, 1767; 1711. Il y a aussi chez Hebbel des traces d'un symbolisme des couleurs; cf. Tag. I, 1578 : « Im Russischen bezeichnet dasselbe Wort roth und schön. Unwillkürlich fliegt mir wenn ich an etwas Schönes denke, zugleich immer die rothe Farbe durch den Kopf. » Il n'est pas étonnant que le poète, comme c'était le cas pour Hebbel, ressente très vivement l'influence des saisons : « Der Herbst stellt die Grenzen zwischen Innen und Aussen fest; er sondert den Menschen von der Natur und giebt ihm das Gefühl seiner selbst. Winter und Sommer greifen in den Menschen hinein, der Frühling lockert sein Fundament auf. » (Tag. I, 1785.)

3. Tag. II, 2054. — 4. Tag. I, 1565. — 5. Tag. II, 2449. — 6. Tag. I, 1578. — 7. Tag. II, 2365. — 8. Tag. I, 1585; 1781. — 9. Tag. I, 1897.

d'eau que l'on n'obtient qu'au moyen d'une pompe foulante. Il faut que la poésie s'écoule comme un trop-plein et c'est ainsi que le poète met au monde des êtres divins et non des spectres [1]. Il ne doit pas être perpétuellement en train de sonder son âme pour y découvrir une occasion d'écrire; si votre cœur est un miroir, dit Hebbel aux poètes, ne passez pas tout votre temps à vous y contempler; sinon il ne reflétera jamais que votre image [2]. La poésie est comme le sang; heureux celui dans les veines duquel circule un sang vigoureux, mais qu'il ne se saigne pas pour le vendre [3]. Non que le poète doive coucher sur le papier tout ce que lui dicte son cœur au hasard de l'inspiration. L'art est comme la vie devenir sans limites, mais ce qui le distingue de la vie et fait sa supériorité, c'est que chaque œuvre d'art fixe un aspect de ce perpétuel changement et lui donne une forme. Le grand progrès de la nature dans l'art c'est qu'elle semble avoir atteint son achèvement [4]. Chaque œuvre d'art marque à la fois l'état présent et le terme à venir. D'ailleurs chaque produit de la nature, si on le considère en lui-même, en dehors de l'évolution universelle, est complet, achevé, parfait. On ne peut rien ajouter à un arbre ou à une fleur. Ce qui n'est vrai du produit de la nature qu'à un certain point de vue, l'est absolument du produit de l'art [5].

L'œuvre d'art est essentiellement subordination de tous les détails à une idée directrice. C'est ce que semblent oublier souvent, selon Hebbel, les poètes lyriques de son temps. Dans une poésie de Freiligrath, par exemple, il y a des descriptions éclatantes et d'heureux détails, mais ce ne sont là que les moyens qui doivent conduire à un but [6]; où est le but? Le commun des critiques ne semble pas avoir sur ce point des idées plus saines que le commun des poètes; ils se bornent à faire le compte des pensées et des images que renferme une poésie sans paraître soupçonner que tout le secret de l'art est dans le plan selon lequel ces pensées et ces images sont groupées. Les critiques oublient qu'Achille et Thersite n'avaient rien de commun si ce n'est que tous deux étaient des êtres de chair et de sang [7]. De même que notre vie intérieure est un tout, de sorte que l'on ne peut pas songer, comme le font des lyriques contemporains, à diviser notre âme en régions pour exploiter successivement les richesses de chacune [8], de même une poésie est dans son ensemble une image et non pas un entassement d'images étalées aux yeux du public. On ne fabrique pas un miroir avec des fragments de miroir. Chaque poésie est un petit univers qu'environne son atmosphère propre [9].

Par le poète seul, dit Hebbel avec une métaphore singulière,

1. W. X, 418. — 2. Tag. I, 1695.

3. Tag. II, 2148; Hebbel se moque ailleurs encore de cette production industrielle : beaucoup de poètes, dit-il, ne font que chanter leur nourriture; si la matinée est belle, ils mettent en vers la beauté du matin; s'ils sont à Rome, ils font une poésie sur Rome. [Tag. II, 2351.]

4. Tag. II, 2258. — 5. Tag. II, 2205. — 6. Tag. I, 1553 — 7. W. X, 418. — 8. Tag. I, 1804. — 9. Tag. I, 1535; 1717.

Dieu perçoit un intérêt de sa création, car des mains du poète il reçoit l'univers plus beau qu'il ne l'avait fait [1]. Il y a une forme négative de l'art, l'ironie ou l'humour, qui ressent et exprime le dualisme de l'univers, ne donnant pas une caricature de l'idéal, mais montrant comment il s'efforce en vain de prendre une forme dans la réalité. Cependant la forme positive et supérieure de l'art prend son vol au-dessus de l'abîme qui sépare le possible du réel; l'art est au fond pour l'homme un moyen de se défendre contre l'idée dont la perfection l'écrase et le précipiterait dans un désespoir sans fond en lui montrant combien la réalité est misérable, si l'homme ne savait que l'art lui ouvre les portes de ce royaume de l'idéal. Toute œuvre d'art sérieuse est née de l'angoisse de l'artiste devant les conséquences d'une sombre pensée [2]. Par la poésie nous fardons notre vie: elle est le talent de nous faire illusion sur notre pauvreté [3]. Illusion qui n'est pas sans fondement. En tant qu'humains et mortels nous sommes misérables, mais l'art nous fait infiniment riches. Par lui nous possédons l'univers et Dieu; l'âme de l'artiste est l'asile de la divinité [4] et nous avons accès au sanctuaire. Grâce au poète la divinité entre en rapport avec le reste du genre humain; le poète, comme le prêtre, boit le sang divin et tout l'univers sent la présence de Dieu [5]. Il s'agit, il est vrai, d'un autre genre de poètes que ceux qui s'asseyent à leur table de travail pour écrire des vers comme ils se placeraient devant leur miroir pour se faire la barbe et dans le cœur desquels semble nicher non pas un rossignol mais un coucou [6]. Le vrai poète se donne tout entier; il donne l'univers que renferme son âme; il se sacrifie, la poésie est un véritable suicide [7].

III

Les poésies de Hebbel à Hambourg entre 1839 et 1842 se laissent assez facilement diviser en trois ou quatre groupes. D'abord les poésies où l'auteur exprime directement ses sentiments personnels. Après sa grave maladie de juin 1839 il écrit *Genesungsgefühl* [8]. Dans son Journal il se souvient des heures de convalescence qu'il a passées assis sous une petite tonnelle dans le jardin d'Amalia Schoppe; au-dessus de lui la pureté du ciel bleu et autour de lui les parfums des fleurs qui lui semblaient la respiration de la nature [9]. La poésie elle-même est moins poétique que ces quelques phrases : la mort l'a assailli, raconte-t-il, mais il ne pouvait croire que sa tâche en ce monde fût terminée; cette vie que Dieu lui a laissée, il la dépose à ses pieds comme un gage de reconnaissance.

1. Tag. II, 2024. — 2. W. X, 417. — 3. Tag. I, 1805. — 4. Tag. I, 1792. — 5. Tag. I, 1586. — 6. Tag. I, 1732; 1694.

7. Tag. I, 1838; une autre comparaison d'un goût douteux, Tag. II, 2102 : « Poesie ist ein Blutsturz: der Dichter wird sein Blut los und es zerrinnt im Sande der Welt ».

8. W. VII, 172. — 9. Tag. I, 1620.

Plus animée, débarrassée de généralités est *die schöne Stunde*[1]. Le 9 septembre 1839 Hebbel avait rencontré une certaine demoiselle Fabricius dont nous ne savons pas autre chose et pour laquelle il s'était pris d'une passion soudaine comme plus tard pour Emma Schröder et pour d'autres encore. Il écrit ce jour-là dans son Journal : « Une belle journée.... c'est de la part de la nature une magnifique invention que de faire fleurir pour l'homme le suprême bonheur sur les lèvres d'une jeune fille[2] ». Le lendemain ses vers se réjouissent de cette heure de bonheur où il a senti que son cœur n'était pas encore mort; ainsi la coupe verse dans les veines de l'homme un breuvage où vit encore l'ardeur du soleil. Cette poésie comme celle *an Elise*[3] [Hebbel y prend pour thème un songe d'Elise où se reflètent selon lui la pureté et l'humilité de l'âme de son amie[4]] sont par excellence des *Gelegenheitsgedichte*.

Dans d'autres pièces, plus nombreuses, Hebbel pénètre plus avant dans son cœur jusqu'à un des éléments constitutifs de son individualité, la douleur. Dans le Journal on trouve çà et là des remarques sur la nature de la douleur et son rôle dans la vie humaine; la destinée de Hebbel ramenait assez souvent ses pensées sur ce sujet pour le familiariser avec la psychologie et la philosophie de la douleur. Celle-ci est pour lui quelque chose de positif[5]; elle n'est pas l'indice d'un manque, d'une insuffisance, d'un arrêt de la vie, un présage de mort; elle participe de la vie aussi bien que le bonheur et peut remplir l'âme de l'homme aussi bien que le bonheur sans que la vitalité de cette âme en soit diminuée. Au contraire la douleur est aussi nécessaire à l'homme que le bonheur[6]. Car elle est notre véritable éducatrice, la mesure de notre grandeur morale, tandis que le bonheur n'est la mesure que de notre petitesse[7]. L'homme doit être fier de souffrir; au milieu de la plus grande douleur c'est une satisfaction que d'en être capable. On ne doit pas renoncer volontiers à sa douleur; c'est notre propriété aussi bien que le bonheur et la joie[8]; elle nous révèle à nous-mêmes et nous nous découvrons plus riches que nous ne l'aurions cru. Le bonheur est pour le vulgaire; un jour que Dieu était embarrassé d'une foule d'hommes qui ne savaient que faire d'eux-mêmes, il créa le bonheur. La possibilité de la douleur est l'indice d'un profond mystère dans la nature[9]. La douleur crée une sympathie et une communion entre les individus; elle est le salut mystérieux par lequel les âmes se comprennent. Ne serait-elle que soif du bonheur, comment pourrions-nous la maudire puisque c'est elle qui nous pousse à chercher la source où nous nous désaltérerons[10].

Ces mêmes pensées se retrouvent dans diverses poésies dont plus tard Hebbel réunit plusieurs en un cycle sous le titre : *dem Schmerz sein Recht*[11]. Car Hebbel doit beaucoup à la douleur; il

1. W, VII, 172. — 2. Tag. I, 1646. — 3. W, VII, 175. — 4. Tag. II, 2075. — 5. Tag. II, 1915. — 6. Tag. I, 1407; 1429. — 7. Tag. I, 575. — 8. Tag. I, 766; 250. — 9. Tag. II, 2171; I. 1811. — 10. Tag. I, 1004; II, 1906. — 11. W. VI, 287-294.

bénit maintenant les souffrances par lesquelles il est passé. L'esprit soutient un dur combat contre la matière, mais lorsque dans l'angoisse et la souffrance nous avons conquis le droit de vivre et d'être nous-mêmes, les dieux sont nos débiteurs et nous pouvons étendre en tous sens nos mains avides, car l'univers nous appartient [1]. L'homme, dans son élan vers l'idéal, se croit entravé par la douleur; de même, dit Hebbel avec une comparaison un peu trop ingénieuse, le plongeur souffre de ne pouvoir respirer, mais lorsqu'il revient à la surface et que ses poumons se dilatent, il comprend que ce qui faisait sa souffrance constitue sa vie [2]. La douleur est un élément de l'existence; nous travaillons toute notre vie à former notre individualité comme le sculpteur à tailler dans le marbre une statue; nous avons à triompher de bien des résistances, mais que deviendrait le sculpteur si le bloc de marbre prenait de lui-même une forme [3]?

Entre tous les hommes l'artiste est celui qui souffre le plus, mais lui non plus n'a pas à maudire la douleur. Hebbel prie Dieu d'envoyer au jeune artiste qu'opprime la misère un bienfaiteur éclairé ou, si cela est impossible, de laisser le génie qui ne peut trouver à se manifester consumer lentement le jeune homme et retourner dans le sein de l'univers; il a confiance que ce génie reparaîtra en ce monde plein d'une force nouvelle et affirmera ses droits [4]. Si les hommes dédaignent l'artiste, il peut se dire à la fois avec orgueil et avec dévotion qu'il est un calice que Dieu seul peut vider [5]. Aux outrages et à la cruauté des hommes l'artiste doit opposer seulement un silence dédaigneux et cacher la profondeur des blessures reçues [6]. Le pessimisme courageux et fier de Hebbel se résume dans sa poésie : *an die Junglinge* [7]. Il faut travailler à perfectionner son individualité, éveiller l'esprit qui dort en nous et ne pas craindre la profonde solitude qui est la vie. Devant Dieu lui-même il ne faut pas courber son front dans la poussière, mais rester debout, conscient de soi-même, et ne plier que sous le poids de ses bienfaits.

Dans ces poésies Hebbel donne une forme achevée à cette âpre et hautaine philosophie de la vie que nous trouvons dispersée dans son Journal : « Lorsqu'un arbre dépérit, même dans le sol le plus ingrat, dit-il en un endroit, c'est seulement parce qu'il n'a pas poussé ses racines assez avant. Toute la terre lui appartient [8]. » Nous avons là le germe d'une poésie qui n'a pas été écrite : Hebbel a conquis le sol où il pouvait vivre. Il a marché au combat et s'est emparé seulement en route des armes nécessaires [9]. Il a reconnu que la plus grande folie que l'on puisse commettre est d'entrer dans

1. W. VI, 293 : *Unergründlicher Schmerz...* — 2. W. VII, 178 : *Leben.* — 3. W. VII, 186 : *das Element des Lebens.* — 4. W. VI, 287 : *Ewiger, der du in Tiefen wohnest...* — 5. W. VI, 292 : *Geht stumm....*

6. W. VI, 291 : *Gott weiss wie tief...*; cf. aussi W. VI, 238 : *der Baum in der Wüste* : l'arbre solitaire brûlé par le soleil sur lequel mûrit un fruit où s'est concentrée toute la sève et qui pourrira à terre sans que jamais aucun voyageur l'ait cueilli : symbole de l'artiste méconnu.

7. W. VI, 238. — 8. Tag. I, 1628. — 9. Tag. II, 2946.

la vie en courbant l'échine, car la vie est vouée à la lutte. Nous devons nous dresser de toute la hauteur de notre taille jusqu'à ce que nous heurtions du front ce qu'il y a au-dessus de nous [1]. Hebbel ne souhaite plus comme à Munich un sommeil sans rêve et sans réveil. Son lyrisme est peut-être toujours aussi triste, mais d'une vaillante et énergique tristesse. Non qu'à Munich il fût uniquement en proie à un désespoir juvénile et irrémédiable. Son Journal, à défaut de ses poésies, prouverait le contraire par les extraits que nous en avons cités. Mais des convictions qui n'étaient encore peut-être que superficielles et momentanées sont devenues partie intégrante de sa nature, comme le démontre le fait qu'elles sont maintenant une source de lyrisme. La souffrance a mûri Hebbel encore plus que les années. La disposition générale de son esprit que nous entrevoyons ailleurs dans ses drames ou dans les incidents de sa vie se résume dans ses poésies.

IV

Nous avons cité précédemment la poésie : *ein Baum in der Wüste* [2] où la solitude de l'arbre symbolise la solitude de l'artiste, un être de la nature un aspect de la condition humaine. De même dans une autre pièce : *ein Bild* [3], le poète nous parle de diverses fleurs qui se flétrissent rapidement sous les rayons du soleil, tandis que les roses qui ont emprisonné la rosée dans leurs calices conservent leur fraîcheur. Ici nous serions assez embarrassés de deviner ce que cela peut bien symboliser si une phrase du Journal ne nous apprenait pas que les roses représentent l'idéalisme qui a fait une suffisante provision d'illusions et de confiance pour ne pas se laisser décourager et pour ne pas perdre sa foi devant les tristesses et les hontes de la réalité [4]. Le symbole est purement extérieur : quelle relation y a-t-il entre l'idéalisme et des roses lourdes de rosée? Mais nous voyons apparaître ici ce qui est le fondement du symbolisme de la nature : la croyance qu'il y a dans les êtres de la nature une vie morale analogue à la nôtre; c'est avec intention que les fleurs s'abreuvent de rosée. Dans *Rose und Lilie* [5] des sentiments unissent les fleurs entre elles comme les hommes : la rose aime le lis qui fleurit à ses pieds et les pétales que le vent semble détacher de la rose épanouie, sont en réalité des saluts de la rose au lis; un de ces pétales tombe dans le calice du lis qui se referme et ce calice qui emprisonne ce pétale est comme un cœur plein de flammes. La pièce *Unter dem Baum* [6] nous donne un exemple assez puéril de la téléologie dans la nature : un enfant s'est endormi sous un arbre, trop paresseux pour cueillir les fruits dont les branches ployées effleurent presque son visage; un vent

1. Tag. I, 1830. — 2. W. VI, 238. — 3. W. VI, 326. — 4. Tag. I, 1455; cf. 1459. — 5. W. VI, 259. — 6. W. VI, 272.

léger accourt des sommets lointains pour faire tomber un fruit mûr dans l'herbe et, afin que l'enfant se réveille et le ramasse, le plus petit des moucherons se pose sur sa main. La nature est remplie d'attentions et d'intentions.

Nous sommes sortis de son sein maternel lorsque la conscience est apparue en nous, mais nous y retournons dans le sommeil : *die Weihe der Nacht* [1]. Pendant la veille notre âme cherche à briser le cercle étroit de notre individualité et à se confondre avec l'infini; mais lorsque le silence sacré de la nuit s'étend sur le monde comme un don divin, notre âme se replie doucement sur elle-même et se sent pénétrée d'un bonheur inconscient. Autour d'elle la nature est paisible et goûte le repos où la vie qui semble s'être arrêtée un instant reprend de nouvelles forces. Ainsi fait notre âme qui se perd peu à peu dans les ténèbres du sommeil. Le sommeil est pour Hebbel le sceau qu'un être supérieur imprime à notre être [2]. La même idée reparaît en de nombreuses métaphores : nager sur la vague de la vie s'appelle vivre, plonger dans la profondeur c'est dormir; par le sommeil nous retombons dans le chaos primitif; si on compare notre individualité à un glaçon, on peut dire que ce glaçon se dissout pendant le sommeil [3] ou, comme le dit Hebbel dans la poésie citée, l'âme brise la forme qui l'enserre et la sépare de l'univers; avec une douce angoisse elle se sent entraînée dans la profondeur infinie de l'être; elle retourne à Dieu. Lorsque nous nous endormons, dit Hebbel ailleurs, Dieu s'éveille en nous [4].

Quant à la nature, elle est en relation directe avec la divinité. Dieu et la nature forment à eux deux un cycle complet; nous le voyons dans le sonnet *Vollendung* [5]. Hebbel rêve d'une fleur merveilleuse où la nature aurait réuni ce qu'elle a de plus beau et de plus précieux; de cette fleur monte vers le ciel un parfum qui est l'offrande de la nature à la divinité; la création rend hommage au créateur. Mais pour que la beauté de la nature atteigne son plus haut point, le ciel n'accepte pas cette offrande; le parfum devient rosée et retombe sur la fleur pour lui conserver sa fraîcheur et son épanouissement. Nous voyons ici que le parfum de la fleur et la rosée de la nuit sont pour Hebbel des symboles : ils expriment les sentiments qui animent la nature et la divinité, de même que nous avons vu plus haut dans une feuille de rose qui tombe dans le calice d'un lis le symbole de l'amour de la rose pour le lis. Partout au delà des apparences visibles le poète devine la réalité morale. Il hésite à vider une coupe de vin parce que, dans les reflets du liquide, il retrouve les rayons du soleil qui ont fait mûrir la grappe; devant ses yeux se déroule le long cortège de jours et de nuits qui ne sont plus et ne reviendront jamais, mais qui ont concentré dans le vin ce qu'ils avaient de plus précieux. Que pourrai-je donner pour une telle richesse de vie dont je fais disparaître la dernière

1. W. VI, 285; cf. la version primitive : W. VII, 299-300, pour les derniers vers. — 2. Tag. II, 1868. — 3. II, 2092; 1998; I, 1831. — 4. Tag. II, 2076; cf. I, 1753 : dans le sommeil l'homme se glisse de nouveau en lui-même. — 5. W. VI, 311.

trace? se demande le poète [1]. Un enfant qui s'endort dans les bras de sa mère, bercé par le bourdonnement des abeilles et étourdi par les parfums du printemps, lui révèle ce qu'il y a de plus profond dans l'univers mieux que ne saurait le faire le génie de l'artiste; cet enfant est un parfait symbole de la beauté et de la pureté d'où découlent tous les êtres; en lui le divin prend une forme humaine [2]. Dans la beauté de la jeune fille se cache aussi un profond mystère [3]. La jeune fille qui, le soir, à la clarté de sa lampe, dans sa chambre, comprend pour la première fois en se contemplant dans son miroir la puissance de sa beauté, se sent envahie par un trouble profond qui la fait rougir; plus elle essaie de combattre ce trouble, plus sa beauté prend comme un rayonnement divin; dans les proportions et les lignes de son corps s'incarne l'harmonie qui gouverne l'univers.

V

A mesure que nous passions en revue ces poésies, nous avons vu l'élément proprement lyrique y occuper une place de moins en moins importante. Dans les premières poésies le poète a exprimé directement ses sentiments; puis il a retrouvé dans la nature des sentiments analogues et a pu prendre des phénomènes naturels comme symboles de phénomènes de sa vie intérieure; dans les dernières poésies enfin que nous avons examinées, il remonte au delà de l'homme et de la nature jusqu'à leur origine commune. Nous arrivons maintenant à la limite du genre lyrique, aux ballades. Nous avons déjà vu comment la ballade tient à la fois du genre épique et du genre lyrique : comme la poésie épique, la ballade raconte un fait, mais pas d'une façon objective et désintéressée; elle a l'intention, comme la poésie lyrique, d'exprimer un sentiment personnel du poète ou d'éveiller une émotion précise chez les lecteurs. La poésie lyrique, dit Hebbel, n'a pas à s'occuper de l'univers lui-même, mais du reflet de l'univers dans l'esprit et le cœur de l'homme : « Ceci est vrai même de la ballade et de la romance; le *lied* est un monologue du cœur que le poète a épié; la ballade et la romance sont un dialogue entre le cœur et le destin [4] ». Le genre dramatique a ordinairement le privilège de s'occuper des relations entre l'homme et le destin, du rapport fondamental entre l'individu et l'Idée, mais la poésie lyrique et la poésie épique peuvent parfois jouer avec les bulles d'air de couleurs changeantes qui sont les apparences [5], et la ballade est peut-être le genre qui use le plus de cette permission.

Prenons, parmi les ballades de Hebbel à cette époque, deux

1. W. VI, 310 : *der Wein* : cf. déjà VII, 147 : *vor dem Wein*. — 2. W. VI, 321 : *an ein schönes Kind*. — 3. W. VII, 285-286 : *Magdthum* : remanié : W. VI, 232, *das Mädchen im Kampfe mit sich selbst*, 1. — 4. W. X, 402. — 5. Tag. II, 2721.

pièces dont il a toujours été particulièrement satisfait : *das Vater unser*[1] et *Virgo et mater*[2]. Dans la première, un vieux chef de brigands défend à une nouvelle recrue qu'effraie l'orage de réciter le *Pater noster* et, pour l'endurcir contre de vaines terreurs, lui raconte comment il a tué son propre père. Indigné, le jeune homme le poignarde et, à côté du cadavre, récite la prière. Dans la seconde pièce, une jeune fille qui porte dans son sein le résultat d'une faute, agenouillée aux pieds de la Vierge, la supplie mais en vain de lui pardonner son péché; elle emporte cependant l'espoir et même la certitude que la mère du Christ qui accompagna son fils jusqu'à la croix lui pardonnera lorsqu'elle reviendra avec son enfant dans ses bras. Ces deux ballades, selon Hebbel, reflètent la justice immanente qui règne dans l'univers : « *Selbstcorrectur der Welt*[3] ». Dans la première un scélérat qui croyait achever de corrompre son compagnon en lui racontant avec fierté ses forfaits s'attire par là même le châtiment qu'il mérite, et une âme qui était déjà à moitié devenue la proie du mauvais esprit retourne à Dieu[4]. Il ne faut pas se scandaliser de ce que le justicier, après le meurtre, récite le *Pater noster*, car précisément le fait que le scélérat qu'il vient de tuer lui avait interdit cette prière doit l'amener naturellement sur ses lèvres. Là est le germe de la pièce, dit Hebbel, et son point culminant[5]; par là le jeune brigand affirme d'une façon manifeste qu'il a triomphé du mal intérieurement. Ce trait final, cette situation étonnante est pour la ballade ce qu'est pour une nouvelle « le fait vraiment extraordinaire » qui en constitue le centre : les lois de l'univers se révèlent sous une forme antithétique et frappante.

De même, dans la seconde pièce, il ne faut pas se récrier lorsque la jeune fille prétend « égaler » en tout la Vierge : ce qu'elle veut, c'est que celle-ci lui pardonne, et elle méritera le pardon par les souffrances de la maternité, surtout d'une maternité illégitime. Celle qui fut la Mère par excellence pardonnera ce que la Vierge ne peut pardonner[6]. D'ailleurs, si la jeune fille a manqué à ses devoirs, par sa faute même et les suites de sa faute elle a assumé des devoirs d'une nature plus haute que celle de la jeune fille et elle trouvera l'expiation dans l'accomplissement de ces devoirs[7]. C'est ce que ne saura pas reconnaître peut-être le jugement de la foule, mais ce qui n'échappe pas à la Mère de miséricorde. Ainsi Hebbel peut prétendre que ces pièces mettent en lumière de profondes idées morales qui se dérobent aux yeux du vulgaire[8]. Dans ces deux ballades en particulier Hebbel, sans croire aux dogmes du christianisme, s'inspire de son contenu moral comme il s'inspirerait de n'importe quelle philosophie ou de n'importe quelle religion qui apporterait

1. W. VI, 169. — 2. W. VI, 178. — 3. Bw. VI, 37. — 4. Bw. VI, 9. — 5. Bw. VI, 44. — 6. Bw. VI, 44.

7. Bw. VI, 9; cf. Tag. II, 2030 : « Wenn ein begangener Fehler einen neuen bisher verschlossenen Pflichtkreis öffnet, so ist er gerechtfertigt. Ein Mädchen das Mutter wird. » Cf. sur le même sujet, W. VI, 272 : *Versöhnung*, avec une conclusion un peu différente, et *Maria-Magdalena*.

8. Bw. V, 223.

des vues profondes sur le cours de l'univers. Il a par suite à se défendre aussi bien contre les ennemis du christianisme comme Ruge que contre ses partisans comme Uechtritz [1].

Dans d'autres ballades l'idée reste obscure ou ne prend forme qu'au prix d'une invraisemblance. Ainsi, dans *Räuber und Henker* [2], où Hebbel avoue lui-même avoir trop rabaissé le bourreau pour trop élever le brigand; ainsi, dans *Hinrichtung* [3]. Des pièces, au contraire, comme *die junge Mutter* [4] et *das Kind am Brunnen* [5] sont parmi les plus belles de Hebbel. La première est construite sur cette antithèse que l'enfant dont la mort prématurée a causé la mort de sa mère, a été pour celle-ci non pas un joyeux petit être qui doit lui donner une raison de plus de vivre, mais l'ange de la mort qu'elle a enfanté elle-même. Dans la seconde pièce nous voyons de strophe en strophe l'enfant s'approcher du puits fatal cependant que la nourrice dort, malgré les appels du poète, puis, au moment où l'enfant se penche et va perdre l'équilibre, ce sont précisément les fleurs qui l'ont attiré dans le voisinage du puits et qu'il a cueillies, qui, par leur chute, font évanouir dans l'eau la gracieuse apparition, reflet de sa propre image, et ainsi l'effraient et le font fuir. Dans tous les événements de l'univers aussi bien que dans tous les phénomènes de la nature, Hebbel aperçoit les traces d'une sagesse suprême.

VI

Les poésies de Hebbel ont poétiquement d'autant plus de valeur que l'idée qui en forme le point de départ y apparaît moins, est moins approfondie. Nous placerons au premier rang des pièces purement personnelles : *die schöne Stunde*, *an Elise*, des *lieder* comme *Schiffers Abschied* [6]; des poésies sur la nature où le symbolisme reste discret : *Unter dem Baum*, *Rose und Lilie* [7], des ballades où l'arrière-plan moral, pour parler comme Hebbel, ne s'impose pas trop au regard : *Vater unser*, *Virgo et mater*, *die junge Mutter*, *das Kind am Brunnen*. Dans le cycle de la douleur quelques pièces sont d'un mouvement aisé et valent par une image heureuse : *der Baum in der Wüste*, *Geht stumm*;... dans le sonnet *Element des Lebens*, la comparaison de l'homme que façonne la douleur avec le bloc de marbre que taille l'artiste soutient la pièce. Le rapprochement entre la destinée de l'homme et celle du plongeur dans *Leben* n'est que passable, mais des poésies comme *Unergründlicher Schmerz*... et surtout *Ewiger*, *der du*.... composées d'idées abstraites et d'images irréalisables, d'un style traînant et intermi-

1. Tag. III, 4344; Bw. VI, 9; 37; 44; sur la prière : *das Vater unser*, cf. Tag. I, 1334. — 2. W. VII, 181, cf. Bw. VI, 8. — 3. W. VII, 184; cf. Bw. V, 223. — 4. W. VI, 179. — 5. W. VI, 180. — 6. W. VI, 148; à rapprocher de Uhland : *Lebewohl* et *Einkehr*. — 7. A mentionner encore : W. VI, 212 : *sie sehen sich nicht wieder*.

nablement coupé d'incidentes, sont pénibles et prosaïques. Dans *die Weihe der Nacht* un début vraiment poétique a été gâté par une conclusion philosophique d'une longueur démesurée; Hebbel a d'ailleurs senti ce défaut et a plus tard corrigé sa pièce. Il a fait de même pour *das Mädchen vor dem Spiegel* en développant ce qui est abstraction et philosophie. *Vollendung* nous paraît d'un symbolisme plus bizarre que poétique; nous nous passerions de savoir ce que signifient les fleurs dans *ein Bild*. Dans les ballades *Räuber und Henker*, *Hinrichtung*, l'idée a fait violence à la forme.

Cela arrive plus souvent que partout ailleurs dans les sonnets que Hebbel écrivit dans la seconde moitié de 1841 et au commencement de 1842. Jusqu'à cette époque les sonnets sont rares dans la production poétique de Hebbel [1]. Mais les 3, 4, 5 et 6 septembre 1841, dans une sorte de crise, il n'écrit pas moins de sept sonnets [2], dont quelques-uns furent envoyés en janvier 1842 au *Morgenblatt* [3]. Au commencement d'avril 1842, nouvelle floraison de sonnets, les premières poésies de l'année, remarque Hebbel. Le 21 avril nous apprenons qu'il écrit chaque jour d'une façon régulière plusieurs sonnets; il en eut bientôt au total une « foule [4] ». Il dut faire un triage rigoureux, car l'édition de ses poésies de 1842 ne comprend que vingt sonnets, un de 1840 : *der Mensch*, sept de septembre 1841, douze du printemps de 1842. Ceux qui ne furent pas admis dans le recueil furent détruits en manuscrit [5]. Hebbel trouva cette forme poétique moins étroite, susceptible d'embrasser plus de sens qu'il ne l'aurait cru; il prenait plaisir à constater qu'il y acquérait chaque jour plus de virtuosité [6]. Il résume son propre jugement sur ses sonnets en disant que ce sont des poésies où domine la réflexion, mais qui ont de la fraîcheur [7]; on peut croire qu'il était satisfait aussi de la versification : la forme, remarque-t-il ailleurs, doit être dans le sonnet rigoureusement parfaite, car plus les lois en sont difficiles, moins il doit rester de traces de l'effort qui en a triomphé [8].

Nous n'aurons pas des sonnets de Hebbel une opinion aussi favorable que leur auteur. Il a souvent dit avec raison que la

1. Nous avons : de 1832, W. VII, 81 : *an einen Jungling*; de 1833, W. VII, 98 : *was mich quält*; W. VII, 99 : *an Ludwig Uhland*; de 1835, W. VII, 121 : *Frage an die Seele*, W. VII, 126 : *ein Gebet*; W. VII, 126 : *Rosenleben*; de 1839 : W. VII, 174 : *Sonett*; de 1840, W. VII, 176 : *der Mensch*.

2. Voir les dates Tag. II, 2573. — 3. Tag. II, 2436. — 4. Tag. II, 2527; 2533; 2543.

5. Ces vingt sonnets sont : de 1840 : *der Mensch*, W. VII, 176; du 3 septembre 1841 : *die menschliche Gesellschaft*, W. VI, 316; du 4 septembre : *Unsere Zeit*, W. VI, 315; *Mein Paan*, W. VI, 316; *Gothe*, W. VII, 180; du 5 septembre : *der Mensch und die Geschichte*, W. VI, 320; du 6 septembre : *Kleist*, W. VII, 180; *an die Kunst*, W. VI, 318; du 5 avril 1842 : *ein Bild*, W. VI, 326; du printemps de 1842 : *an eine edle Liebende*, W. VI, 317; *das höchste Gesetz*, W. VII, 186; *Welt und Ich*, W. VI, 317; *das Element des Lebens*, W. VII, 186; *Mann und Weib*, W. VI, 321; *der Wein*, W. VI, 310; *an ein schönes Kind*, W. VI, 321; *Vollendung*, W. VI, 311; *das Heiligste*, W. VI, 322; *Mysterium*, W. VI, 322; *an den Äther*, W. VI, 323.

6. Tag. II, 2533. — 7. Tag. II, 25 7. — 8. Tag. II, 3007.

réflexion est néfaste à la poésie dès qu'elle ne se borne pas à censurer celle-ci, mais prétend l'inspirer. Il estime avoir cependant dans ses sonnets heureusement côtoyé l'écueil; nous pensons que son esquif poétique ne s'en est pas tiré sans de fortes avaries. Dans quelques sonnets intervient encore la réalité sensible et ce sont les meilleurs, quoique souvent la conclusion gâte le début [1]. Il y a une certaine allure dans les sonnets : *an Göthe* et *an Kleist*, surtout dans le second. *An die Kunst* a un heureux début parce qu'on y sent l'intensité du sentiment personnel, la vénération profonde de Hebbel pour le mystère sacré de l'art; mais les deux tercets sont de la mauvaise prose [2]. On peut en dire autant des autres sonnets, c'est-à-dire de la majorité: c'est de la pire poésie philosophique. L'idée est souvent obscure et la forme toujours pénible; des abstractions cherchent en vain à prendre corps, les images n'ont pas été vues, les épithètes ne disent rien, les phrases sont amorphes et le rythme n'existe plus. Lorsque la poésie prétend comme ici descendre dans les profondeurs de l'individualité métaphysique ou remonter à l'Être primitif source de l'univers, l'imagination ne peut que rester en route et il ne subsiste, selon l'expression de Hebbel, qu'un fantôme de poésie. On est malheureusement obligé de se demander s'il n'a pas atteint ici le terme vers lequel l'entraînait naturellement son tempérament poétique.

VII

Vers la fin de 1839 Hebbel, comme nous l'avons vu, songeait à publier un recueil de ses poésies et avait entamé des négociations avec Campe; Gutzkow, consulté par Campe, avait conseillé d'attendre que le nom de Hebbel eût acquis plus de notoriété; puis Hebbel, absorbé par la production dramatique, s'était détourné en partie de la poésie lyrique, se contentant d'envoyer de temps en temps des poésies à divers journaux, à l'*Odéon*, à la *Cornélia*, au *Morgenblatt* [3]. Dans le courant de 1841 seulement, lorsqu'il eut achevé *Genoveva* et que Campe eut accepté d'éditer *Judith*, le projet d'un recueil de poésies reparut. Nous ne savons rien des pourparlers qui eurent lieu pendant l'été de 1841 entre Hebbel et Campe; nous apprenons simplement le 27 septembre que le marché a été conclu et qu'à cette date le manuscrit est achevé [4]; Hebbel a revu et corrigé les poésies, un travail peu agréable, mais il croit pouvoir être satisfait du résultat. Le 31 décembre 1841, dressant le bilan de l'année écoulée, il note que, pour un certain nombre de ses précédentes poésies, il a corrigé les détails de la forme et leur a donné le plus haut degré possible d'achèvement; pour les autres, où il désespérait d'y arriver, il a anéanti les manuscrits [5].

1. *Ein Bild*; *der Wein*; *an ein schönes Kind*; *Vollendung*. — 2. Les vers 12-13 sont la reproduction presque littérale de Tag. II, 2289. — 3. Tag. I, 1572; II, 1955; 2436. — 4. Tag. II, 2378. — 5. Tag. II, 2415.

Le 18 avril 1842 l'imprimeur avait entre les mains les quatre-vingt-six premières pages du manuscrit, c'est-à-dire plus du tiers; le 24 du même mois Hebbel reçoit les premières épreuves[1]. Au dernier moment il écrit un certain nombre de poésies, surtout des sonnets, qui viennent grossir le recueil. Il aurait volontiers éliminé un certain nombre de poésies comiques ou humoristiques, mais il faut aussi, dit-il, un morceau de lard pour les souris[2]; il est satisfait d'une nouvelle lecture; le temps est beau; sa joie serait complète s'il n'avait pas son terme à payer dans quinze jours[3]. Le 19 mai, étant allé chez l'imprimeur, il est étonné et ravi de la beauté du papier; il lui semble n'en avoir jamais vu de plus beau[4]. En juillet Hebbel a enfin un exemplaire entre les mains; il détruit alors les manuscrits, car il lui est pénible de revoir sous une forme imparfaite ce qu'il a corrigé de son mieux. Auparavant il recopie dans son Journal la date de chaque poésie qu'il avait notée sous chacune; il avait pris cette habitude parce que pendant longtemps tout son bonheur avait tenu dans ces productions[5]. Déjà le 30 juin, en envoyant un exemplaire à la mère d'Emil Rousseau, il l'avait priée d'anéantir un certain nombre de ses manuscrits qui devaient se trouver dans les papiers de son ami. Il ne voulait pas voir reparaître un jour par quelque hasard des poésies qu'il avait remaniées ou rejetées[6].

Le recueil est dédié à la mémoire d'Emil Rousseau[7]. Hebbel a voulu ainsi, selon sa propre expression, élever un monument à cette amitié avec les meilleurs matériaux que lui fournissaient son cœur et son esprit; il a rempli un vœu fait en secret[8]. Il est difficile de déterminer les raisons qui ont guidé Hebbel dans le classement de ses poésies[9]. Sans doute il en a groupé quelques-unes sous un titre commun : *ein frühes Liebesleben* comprend six pièces qui datent en partie de Wesselburen, mais ne se rapportent pas toutes à Doris Voss; *Gott. Mensch. Natur. Anschauungen, Ahnungen und Phantasien in Fragmenten* réunit cinq pièces de contenu philosophique; *Lebensmomente*, six pièces pessimistes. Le recueil se termine par un « livre de sonnets » qui comprend toutes les poésies de cette forme et, parmi ces sonnets, la parenté des sujets a rapproché ceux à Gœthe et à Kleist et : *Unsere Zeit, die menschliche Gesellschaft, der Mensch und die Geschichte*. On peut encore signaler quelques cycles que Hebbel n'indique pas expressément, par exemple les trois pièces : *Winterreise, im Walde, Sommerreise*, datant du voyage de Munich à Hambourg en mars 1839. En un endroit trois *lieder* se suivent : *Sturmabend, zu Pferd, das letzte Glas*; la parenté des sujets a pu rapprocher : *Höchstes Gebot* et *Vorbereitung, das Kind* et *auf dem Kirchhof, Abendgefühl* et *Nachtlied, Versöhnung* et *auf eine Verlassene*; un effet de contraste : *das Grab* et *Frühlingsgedicht*. Mais le plus souvent les poésies se succèdent sans lien visible tandis que

1. Tag. II, 2528, note; 2543. — 2. Tag. II, 2531; 2534; 2543. — 3. Tag. II, 2543. — 4. Tag. II, 2553. — 5. Tag. II, 2573. — 6. Bw. II, 123-124; en septembre il envoie des exemplaires à Gutzkow et à Menzel, Bw. II, 125-126. — 7. En tête figure : *alle Widmung dieser Gedichte*, W. VI, 274. — 8. Bw. II, 122. — 9. Voir la table des matières reproduite W. VII, 252-254.

d'autres, que l'on serait tenté de comparer entre elles, se trouvent en des endroits très divers; ainsi : *der Priester* et *Vinum sacrum* *Versöhnung* et *Virgo et Mater*, *Nachtlied* et *die Weihe der Nacht*; *Menschenfreude* et *Ermunterung*, que Hebbel, dans l'édition de 1857, groupe avec les *Lebensmomente* de 1842 dans un même cycle : *dem Schmerz sein Recht*, en sont séparés; de même : *du hast kein Herz* et *Gebet für den Genius*, quoiqu'ils viennent immédiatement après les *Lebensmomente*. Il n'y a non plus aucune trace d'un ordre chronologique et, sauf pour les sonnets, ce n'est pas la forme qui rapproche les poésies. Il ne reste donc plus qu'à admettre que Hebbel a voulu donner à son recueil le plus de variété possible en faisant se suivre des pièces d'inspiration très différente.

VIII

« Je n'y puis rien, dit Hebbel; je suis forcé de déclarer que je trouve la plus grande partie de ces poésies excellentes, aussi bien en ce qui concerne le contenu qu'en ce qui concerne la forme [1]. » Satisfaction d'auteur, mais qui ne manque pas d'un fondement objectif. Nous avons suffisamment indiqué les qualités et les défauts des poésies de Hebbel pour n'y pas revenir. Il reste à conclure et nous reconnaîtrons que sinon la plus grande partie, du moins un nombre fort honorable de ces poésies sont dignes d'éloge. Avec raison Hebbel sentait que dans la poésie lyrique il était sûr de lui; il n'avait plus besoin de tâtonner et d'attendre dans l'angoisse que vînt l'inspiration : « A vrai dire, écrit-il au commencement de 1842, je peux depuis assez longtemps déjà, depuis un an et demi environ, faire des vers à tout moment. O heureuse époque de la force qui a atteint sa plénitude, que ta durée sera brève peut-être [2]! » Ce qui faisait l'importance de ce recueil pour Hebbel, c'est que, pour la première fois, il donnait la pleine mesure de son talent. Ses nouvelles n'étaient que des essais et rien ne permettait de supposer qu'il dût aller plus loin dans cette voie; en fait elles sont restées un épisode dans son œuvre. De ses deux drames il n'était à la réflexion qu'à demi satisfait : étaient-ce des chefs-d'œuvre ou des exercices d'acrobatie? *Genoveva* lui avait coûté plus de peine et procuré moins de contentement que *Judith*; de ces pièces l'une se frayait assez péniblement un chemin sur la scène allemande et l'autre n'avait pu être jouée. Ce recueil de poésies lyriques était encore en 1842 son plus sûr gage d'immortalité.

Dans la poésie lyrique s'était révélé à lui le secret de la forme qu'il ne faisait encore que soupçonner dans le drame. Par là ce recueil non seulement résume le présent mais annonce l'avenir. Dix ans plus tard, Hebbel, écrivant à Saint-René Taillandier, distinguait dans sa production dramatique, à partir d'*Herodes und*

1. Tag. II, 2543. — 2. Tag. II, 2531.

Mariamne, une seconde période où le conflit tragique qui pour lui constitue l'univers ne restait plus sans solution, mais où l'harmonie et la beauté qui sont au fond des choses commençaient à apparaître derrière les dissonances : « Mes poésies lyriques ont été les présages de cette période[1] ». Tandis que dans ses drames la réflexion le conduisait toujours plus avant dans le labyrinthe du dualisme et brouillait le plan de son œuvre à force de le surcharger de corrections, dans une poésie lyrique, en dix, vingt ou trente vers, Hebbel construisait un édifice achevé et harmonieux où des forces contraires s'équilibrent pour supporter la voûte. A bon droit le recueil se clôt par le sonnet *An die Kunst*. Il s'était approché avec tremblement du sanctuaire comme le prêtre de l'autel; un démon intérieur l'avait traîné sur les marches. Maintenant l'esprit brûlait en lui et il lui fallait certes une foi d'apôtre, tant la foule était indifférente, la voie étroite et l'avenir incertain.

1. Bw. VIII, 47.

CHAPITRE VI

DER DIAMANT

Lorsqu'il était encore à Wesselburen, en 1834, Hebbel avait déjà écrit une « foule » de comédies, dont l'une : *der poetische Kaufmann*, était presque achevée; de ces essais il ne nous est rien resté [1]. A Munich il réfléchit sur la nature de l'humour et s'essaie dans la nouvelle humoristique; déjà à Hambourg, dans son mémoire sur Körner et Kleist, il avait risqué une définition du comique, mais pendant l'hiver de 1836-1837 il arriva à des aperçus assez profonds pour espérer et même pour être sûr de pouvoir produire bientôt des œuvres remarquables dans le genre comique [2]. En fait, en mars 1838, il écrivit le premier acte d'une comédie qui lui paraissait beaucoup promettre; cependant il n'alla pas provisoirement plus loin, peut-être parce qu'il ne possédait pas encore assez la maîtrise de la forme dramatique. Ce fut seulement après *Judith* et après *Genoveva* que, en novembre 1841, il reprit son ébauche et, sa comédie achevée, il y ajouta un prologue en guise de préface ou, si l'on veut, de règle dont ce qui suit est l'illustration. Commençons, nous aussi, par une introduction sur la théorie de la comédie dans Hebbel.

I

Un caractère ou une situation ne sont comiques, écrit Hebbel en 1835, que s'ils ne sont pas des apparitions isolées, mais laissent entrevoir le lien qui les rattache à l'univers. Le comique consiste, il est vrai, dans une déviation des lois générales de la nature, dans un écart ou une anomalie, mais la régularité doit rester perceptible jusque dans l'irrégularité; une exception qui ne serait pas une véri-

1. Bw. I, 29. — 2. Bw. I, 190.

fication profonde et révélatrice de la règle, nous paraîtrait absurde, excentrique, ridicule, mais non comique. Le comique, conclut Hebbel avec une de ses métaphores plus expressives que rigoureuses, est une fenêtre par laquelle notre regard plonge dans le sein de la nature [1]. Dans le *Schnock* et dans le *Schlügel* sa principale préoccupation avait été de mettre une raison profonde à l'origine des actions bizarres et grotesques de ses héros; non seulement toutes se groupaient autour d'un même centre, l'individualité du menuisier ou du tailleur, mais cette individualité elle-même ne parcourait pas l'univers avec l'allure désordonnée d'un bolide; elle faisait partie du système total et se mouvait dans un orbite déterminé, fût-ce sous l'apparence du plus infime des astéroïdes. Le monde se réfractait, selon une loi à démontrer, dans une lentille microscopique, dans le cerveau d'un ver de terre [2].

Le véritable comique est vrai ; c'est-à-dire qu'il a son fondement dans la nature; il est impossible sans doute de se figurer de quelles lois naturelles il peut bien être le résultat, mais c'est précisément là ce qui éveille notre curiosité et notre intérêt [3]. Dans la comédie règne le hasard, mais le hasard lui-même doit être jusqu'à un certain point raisonnable [4]; les combinaisons arbitraires de l'imagination de l'auteur ne sont pas plus permises au fond dans la comédie que dans la tragédie; la fantaisie n'a le droit de se livrer à tous ses caprices qu'en ce qui concerne la forme; ici, il est vrai, elle est dans son domaine. Il y a nécessairement dans la comédie quelque chose de désordonné et même de confus; l'ensemble seul offre un sens, car les éléments dont il se compose sont par eux-mêmes insignifiants et vulgaires, de sorte que si l'auteur les traitait sérieusement, il en résulterait un contraste désagréable [5]. Mais sous un masque hilare se dissimule le visage impassible de la nécessité; une situation véritablement comique ne devrait être qu'un des moments où l'esprit de l'univers révèle sa nature, de même que l'individualité de chacun de nous s'exprime à certains moments de notre existence [6] et peut-être jamais mieux que dans nos excentricités. On ne crée pas un caractère comique en faisant débiter à un personnage une série de plaisanteries, de même que dans la tragédie il ne suffit pas à un homme pour être un héros d'affirmer qu'il méprise la mort [7]. Un caractère doit avoir un centre; comique ou tragique, il est constitué par une idée, rayon émané du soleil central; un caractère comique sans idée n'est qu'une figure, une apparence comique, une ombre, un schème; l'individualité de Falstaff n'existe que par une idée. Mais un chef-d'œuvre comique à son tour n'existe pas du seul fait qu'il renferme un caractère comique; l'action de la comédie doit offrir une reconstruction totale de l'univers [8].

Qu'on prenne le comique où l'on voudra, dit Hebbel, mais qu'on ne s'attaque pas aux lois fondamentales de la nature. S'il fallait dou-

1. W. IX, 57. — 2. Bw. I, 130. — 3. Tag. I, 1176. — 4. Tag. I, 1471. — 5. Tag. I, 1248. — 6. Tag. I, 1065. — 7. Tag. I, 1411. — 8. Tag. II, 2730. — 9. Bw. I, 367.

ter de la dignité et de la solidité de ce qui fait la base de l'univers, ce serait la fin de tout; ce genre de comique se détruirait lui-même [1]. Cependant il n'y a rien de plus fantaisiste, de plus arbitraire, de plus affranchi de toute règle et de plus radicalement négateur que l'œuvre de l'un des plus grands génies comiques de tous les temps : Aristophane. Il faut avouer qu'il est jusqu'à un certain point dans la nature de la comédie de se nier elle-même (aussi une comédie aristophanesque ou purement fantastique est-elle possible même chez les modernes); elle n'exige pas que l'on croie à la réalité des événements qu'elle représente et elle compte même fermement qu'on ne croira pas à cette réalité. Mais la fantaisie de la comédie a sa limite : le poète peut se transporter d'un bond dans un monde imaginaire et absurde, mais il doit ensuite s'y comporter avec bon sens; par là son œuvre relèvera de l'art et non de la folie ou du délire. La donnée fantastique de sa comédie qui en forme le point de départ doit être pour lui ce qu'est pour un homme par ailleurs sain d'esprit une idée fixe; cette idée fixe ne supprime pas le monde réel en le niant, mais cherche à le transformer selon un point de vue nouveau. De même le poète comique ne doit pas faire table rase du monde où nous nous mouvons pour le remplacer par un monde entièrement de son invention où rien ne fonctionne plus selon les lois de notre entendement; de la position qu'il a prise en dehors de la réalité il projette sur celle-ci une lumière qui nous la fait voir sous un jour extraordinaire et nous révèle des aspects que nous ne connaissions pas [2]. Ou encore, pour employer une métaphore de Hebbel, la comédie est comme un ballon du haut duquel nous contemplons à vol d'oiseau le spectacle varié et désordonné de la vie, mais ce ballon ne doit pas nous emporter en dehors de notre atmosphère dans des régions où cesse toute vie terrestre [3].

La comédie aristophanesque supprime la réalité; elle n'en laisse rien subsister dans sa parodie; par là elle se supprime elle-même, en anéantissant la forme comique [4]. Par forme comique nous entendrons, selon la définition générale de la forme, le fait que le particulier, envisagé ici sous un aspect comique, révèle l'universel. Aristophane supprime l'un et l'autre en faisant abstraction de la réalité. Mais le monde imaginaire où il se place n'est pas le chaos primitif; c'est, pourrait-on dire, une réalité plus claire et plus compréhen-

1. Tag. I, 1207.

2. Tag. III, 4102. Cf. Solger, N. S. II, 538; Solger reproche à W. Schlegel de n'avoir pas vu sur quoi est basée la comédie d'Aristophane : « nämlich die Einsetzung einer phantastischen und widersinnigen Weltordnung. Dahin kann es denn freilich nachher nicht weiter kommen, man wird also wohl den Fortschritt in der Ausführung des Individuellen suchen müssen und da findet er auch jedesmal statt. Selbst der höheren romantischen Komödie ist diese Regel natürlich; wir wollen hier nur an Shakespeare's *Sommernachtstraum*, *der Liebe Mühe ist umsonst* und ähnliche Stücke erinnern. Daran hätten sich nun wieder höchst wichtige Fragen angeschlossen, warum z. B. die Komödie bei der alles zufällig und willkürlich sein soll, doch immer gleich anfänglich gewissermassen ihre eigenen Principien aufstellen und sich über eine allgemeine Grundlage mit dem Zuschauer einigen muss und mehr dergleichen. »

3. W. I, 460. — 4. Tag. III, 3468; cf. W. XI, 244.

sible; l'ivresse du poète n'est pas obnubilation intellectuelle, mais plus grande clairvoyance. Après avoir parlé de l'anéantissement de la forme dans Aristophane, Hebbel vante chez lui une perfection de cette même forme qui n'a plus été égalée ni par les anciens ni par les modernes, c'est à la fois la plus rigoureuse observation et la plus complète émancipation des règles. Les philologues, esprits bornés, lui reprochent d'être à tout moment infidèle à ce qu'ils appellent son plan; précisément pour ces licences Platon l'a appelé le favori des Grâces et il est non seulement leur favori, mais leur maître; elles lui obéissent. Dans la fureur de son ivresse il éventre l'outre dans laquelle il vient de verser son vin et éclabousse les immortels : c'est là le comble de l'art; l'autel brûle avec la victime[1]. De ce dithyrambe assez confus qui semble l'indice d'une lecture hâtive et d'une assimilation incomplète[2], il se dégage que Hebbel loue Aristophane non pas d'avoir entièrement secoué le joug de la forme, mais d'avoir élargi celle-ci, de lui avoir donné la plus grande souplesse possible et d'avoir ainsi atteint cette légèreté capricieuse et riante qui est le propre de la comédie; la vérité se fait mieux écouter de l'homme lorsqu'elle se déguise en aimable folie. Hebbel se félicite du reste de n'avoir lu Aristophane qu'après avoir écrit le *Diamant*, car rivaliser de virtuosité avec lui peut être fatal à ceux qui n'ont pas son incroyable agilité d'imagination[3].

L'humour (et dans l'humour on peut faire rentrer ici le comique) a sa source dans le sentiment de la complète contradiction qui se cache au fond des choses[4]. Mais ce sentiment ne doit rien avoir de définitif. Il y a un faux comique comme il y a un faux humour. Le faux humour, dit Hebbel à propos de Heine, est le produit de l'impuissance et du mensonge. Le poète qui ne peut pas apaiser le trouble de son esprit et de ses sentiments ou qui n'a pas la patience d'attendre que le calme se rétablisse de lui-même dans son âme, jette au milieu de ce chaos la torche de la plaisanterie et cherche à nous faire croire, lorsque c'est peut-être un château de cartes qui brûle, que nous assistons à la naissance d'un monde. Le vrai humour est le sentiment du dualisme; ce n'est pas la caricature de l'idéal qu'il dessine ou son ombre, mais l'idéal lui-même dans ses vains efforts pour prendre forme[5]. De même, tandis que le faux comique n'aperçoit dans l'univers qu'une totale anarchie, le vrai comique, celui d'Aristophane, reconnaît la majesté, souvent outragée mais toujours vivante, de la loi.

1. Tag. II, 2635. — 2. Hebbel venait de lire Aristophane qu'il connaissait à peine jusque-là.

3. Tag. II, 2635. Dans son éloge d'Aristophane, Hebbel semble se souvenir de Solger que nous avons cité, de Friedrich Schlegel [*Vom asthetischen Werthe der griechischen Komödie*; cf. Minor, *Schlegels Jugendschriften*, I, 11-20, en particulier 18 et de Wilhelm Schlegel (*Vorlesungen uber dramatische Literatur*]; le mot de Platon se trouve dans W. Schlegel. Hebbel méprise les essais superficiels de Platen : «....Platen, der dadurch dass er die abgestreifte bunte Schlangenhaut mit Luft aufblies, den Aristophanes wieder zu erwecken glaubte. » Tag. II, 2635.

4. Bw. I, 191. — 5. W. X, 417.

Ceci apparaît clairement dans le Prologue du *Diamant*. D'une façon générale le poète renferme l'univers entier dans son âme, et il guérit tous les maux dont souffrent ses contemporains en leur en dévoilant l'origine, en leur montrant par quelles imperfections leur époque se distingue de l'Idéal éternel. Il ne perd jamais cet Idéal de vue et toutes les contradictions de l'existence ne lui en masquent pas l'unité [1]. Aussi lorsque la fausse Muse lui demande insidieusement : comment écriras-tu une comédie? il répond sans hésitation : je dévoilerai l'harmonie la plus haute sous les apparences les plus difformes; je célébrerai la révélation de Dieu dans le ver de terre [2]. Pour illuminer le monde et en déchiffrer le sens, il lui faut autre chose que la minuscule étincelle qui jaillit d'une machine électrique, autre chose que les insipides plaisanteries qui font depuis des siècles la joie du public. Il lui faut l'éclair qui jaillit des profondeurs de l'Être. Il lui faut des hommes qui flambent comme des torches et sont, sans s'en douter, pour celui qui comprend la nature, comme un alphabet de feu; il lui faut enfin, au-dessus de la région où se meuvent les personnages, une vague clarté, une étrange Providence où se révèle, quoique lointaine, l'influence de celui qui dirige la course des mondes [3].

II

Mais alors en quoi la comédie se distingue-t-elle de la tragédie? Car la tragédie, elle aussi, a son origine dans le sentiment d'un dualisme primordial et dans la conscience d'une Providence, d'une loi ou, quelque nom qu'on veuille lui donner, d'un Être suprême qui concilie toutes les contradictions. Hebbel s'est aperçu de bonne heure de cette parenté des deux genres. Déjà à Munich, en juin 1837, il écrit, à propos de son *Schnock* : personne ne songe que c'est éternellement la même puissance qui fait apparaître en ce monde le prince de Hombourg et le juge Adam (dans le *Zerbrochener Krug*); tout le monde croit même le contraire [4]. En 1839 il est pour lui hors de doute que la tragédie et la comédie ont des racines communes; elles se complètent au point que la tragédie ne peut atteindre son apogée si la comédie reste en arrière [5]. Le théâtre tragique de chaque peuple le représente en train de résoudre les questions essentielles qui se posent pour lui en particulier et pour l'humanité en général; son théâtre comique le représente dans ses erreurs inévitables, dans ses préoccupations vulgaires et terrestres; comédie et tragédie réunies, lorsqu'elles se sont également développées, donnent une idée complète et fidèle du caractère de ce peuple, de son vouloir et de son pouvoir, de ses hésitations et de ses défaillances [6]. En 1841, le jour même où il achève son *Diamant*, en quelque sorte comme conclusion

1. W. I, 303, v. 55-88. — 2. W. I, 308, v. 208-210. — 3. W. I, 313, v. 331-344. — 4. Bw. I, 215. — 5. W. X, 367. — 6. W. X, 366.

il écrit dans son Journal : la comédie et la tragédie ne sont au fond que deux formes différentes pour la même idée [1].

Quelques semaines plus tard les œuvres de Platon lui tombent entre les mains : « Je lus avec la plus grande satisfaction parce que c'est mon intime conviction : Socrate leur fit avouer qu'il appartient au même individu de pouvoir écrire soit des comédies, soit des tragédies et que le poète tragique, lorsqu'il est un artiste, est en même temps un poète comique [2]. En un autre endroit enfin, rappelant le mot de Platon et la conception de la comédie par lui développée dans le prologue du *Diamant*, Hebbel conclut : Les comédies écrites par des auteurs tragiques de talent seront toujours supérieures aux pièces que n'importe quels autres écrivains pourront produire dans ce genre et s'en distingueront même essentiellement : les auteurs tragiques disposent en effet de tous les éléments qui composent l'univers, tandis que les autres écrivains ne disposent que de quelques-uns. A vrai dire, dans la comédie, les auteurs tragiques sont les seuls qui mettent réellement en scène des personnages, les autres se contentent d'apporter des réflexions ; les premiers déploient une puissance créatrice et donnent une forme à ce qui est production originale et comique de la nature, tandis que les seconds ne font qu'arroser du vitriol de leur esprit les figures burlesques et fardées de la société ; les premiers mettent en scène ce qui est vie primitive et profonde, les seconds ce qui n'est que satire dialoguée [3]. Le comique et le tragique peuvent exister simultanément dans une même œuvre, sans que le poète ait voulu s'essayer dans le genre mixte de la tragicomédie : la comédie a par elle-même un côté tragique. Inversement, dans une nouvelle comme *Matteo*, l'humour atteint le plus haut effet tragique par des moyens comiques [4].

Wilhelm Schlegel, dit Hebbel, est le seul critique qui se soit aperçu de la parenté de la comédie et de la tragédie [5]. Dans les *Vorlesungen über dramatische Literatur*, W. Schlegel s'est en effet efforcé, à propos d'Aristophane et à propos de la comédie nouvelle, de marquer les rapports des deux genres ; lui aussi cite le mot de Socrate. Mais on ne voit pas qu'il soit allé bien avant dans cette voie. Après avoir fait consister au début l'essence de la comédie dans la gaieté et l'essence de la tragédie dans le sérieux, sans beaucoup approfondir ni l'un ni l'autre de ces deux principes, il oppose la comédie d'Aristophane à la tragédie comme la parodie à l'objet parodié, et ne sort pas de cette opposition. Si la comédie nouvelle lui paraît se rapprocher de la tragédie, c'est parce qu'à l'enjouement s'y mêlent le sérieux et des préoccupations morales, de sorte que des sentences d'Euripide ont été attribuées à Ménandre et réciproquement. Dans Shakespeare enfin le mélange du comique et du tragique n'est pour W. Schlegel qu'un artifice de composition pour ranimer à propos l'intérêt. Solger, dans sa critique de l'ouvrage de

1. Tag. II, 2393 ; cf. Tag. III, 3474 ; « In meiner Hand liegt der Stoff zu einer Komödie wie zu einer Tragödie ; ich kann Ohrfeigen damit ertheilen, ich kann damit morden ». — 2. Tag. II, 2450. — 3. W. XI, 273-274. — 4. Bw. II, 273 ; Tag. II, 2241. — 5. W. X, 367.

W. Schlegel, n'a pas eu de peine à montrer que, dans tous ces passages, l'auteur n'avait fait qu'effleurer son sujet, et c'est à Solger que Hebbel doit ses idées sur la parenté de la comédie et de la tragédie, en tant que ces idées ne sont pas originales.

La disposition d'esprit à laquelle l'art dramatique doit sa naissance est ce que Solger appelle l'ironie ; ce sentiment peut engendrer aussi bien la tragédie que la comédie. Par l'ironie, en effet, nous nous persuadons d'une part qu'il y a un Idéal parfait et éternel mais que, d'autre part, nous ne connaissons cet Idéal, qui est pourtant le fondement de notre être impérissable, qu'autant qu'il revêt en ce monde sensible des apparences vaines et fugitives ; en s'évanouissant elles dévoilent cependant leur origine divine et cette perpétuelle alternative de déchéance et de restauration de l'Idéal provoque chez nous un mélange de mélancolie et de joie qui constitue précisément l'ironie. Bien que le désir de l'infini subsiste toujours en nous et bien que notre véritable destinée nous réserve en effet une autre patrie que cette terre, c'est dans ce monde décevant que nous sommes condamnés à consumer nos forces. La tragédie prend pour sujet cette disproportion entre le vouloir et le pouvoir de l'homme qui fait que plus une action est héroïque, plus elle entraîne sûrement la perte de son auteur, plus une individualité est extraordinaire, plus elle doit disparaître. Mais la comédie considère cet univers phénoménal en lui-même et montre comment l'idéal n'apparaît partout que pour s'évanouir aussitôt en une fantasmagorie de fantômes ; le personnage comique ne tourne pas ses regards vers le ciel ; aucune nostalgie, aucun dualisme dans sa nature ne le tourmente ; il prend le monde comme il est et se sent parfaitement à son aise au milieu des apparences parce qu'il ne soupçonne pas qu'il puisse y avoir d'autre réalité ; l'élément divin dans la nature humaine s'est résorbé tout entier en une existence qui est néant, multiplicité et contradiction. Nous autres cependant, les spectateurs, savons que l'idéal ne peut périr et que partout il subsiste en s'anéantissant partout. Les héros de la comédie se meuvent confortablement dans l'illusoire et l'absurde et nous rions franchement de leur belle assurance, mais la comédie a aussi son côté sérieux et même âpre, car nous ne percevons l'illusion et l'absurdité que par le contraste avec l'Être et la Raison [1].

1. Cf. Solger, N. S. Bd. II, 508-516 ; 535-536 ; 539-542 ; 565-570. La théorie de l'humour dans Jean Paul n'est pas essentiellement différente de la théorie du comique dans Solger et dans Hebbel. L'humour consiste pour Jean Paul dans le contraste du fini et de l'infini, de la réalité sensible et de l'Idée. « Der Humor vernichtet das Endliche durch den Kontrast mit der Idee ;... er erniedrigt das Grosse,... um ihm das Kleine und erhöhet das Kleine,... um ihm das Grosse an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten weil vor der Unendlichkeit, Alles gleich ist und Nichts.... Beide [der empfindungsvolle Humorist und der persiflierende Kältling] unterscheiden sich von einander,... durch die vernichtende Idee ;... der Humor verlässet, ungleich der Persiflage, den Verstand um vor der Idee fromm niederzufallen.... Wenn der Mensch mit der kleinen Welt, wie der Humor thut, die unendliche ausmisset und verknüpft, so entsteht jenes Lachen worin noch ein Schmerz und eine Grosse ist. » *Vorschule der Aesthetik, VII Programm*, passim]. Jean Paul cite également le mot de Socrate sur le poète comique et le poète tragique.

Dans Hebbel la comédie se distingue de la tragédie de la même façon que dans Solger : en mettant au premier plan la ridicule incohérence de ce monde terrestre. L'art dramatique, qui embrasse les deux genres, a pour rôle de considérer d'un point de vue métaphysique la situation dans laquelle se trouve toute existence individuelle depuis sa naissance jusqu'à sa mort [1]. La différence est seulement dans la façon dont la comédie et la tragédie traitent le même sujet : la tragédie anéantit l'individu et supprime le dualisme ; elle est l'art positif qui d'un coup d'aile franchit l'abîme qui sépare le possible du réel [2] ; la comédie, au contraire, est, comme l'humour, la forme négative de l'art ; elle se précipite dans cet abîme ; elle montre comment l'idéal cherche en vain à prendre forme et dans cette chute dans l'abîme il y a autant de désespoir, mais moins de consolation, que dans le tragique le plus poignant [3]. Ce serait là une comédie très peu comique ; Hebbel n'en disconvient pas. La comédie a, dit-il, un côté tragique qui, pour celui qui le découvre derrière les figures grotesques, est presque encore plus terrible que la tragédie même ; son *Diamant* pourrait servir à le prouver [4]. Ce qui est propre cependant à nous faire oublier cette impression d'horreur, c'est que la comédie, si elle a dans son ensemble un sens profond, est dans le détail frivole et futile [5]. Il rentre dans sa nature de se nier elle-même ; elle n'exige pas que l'on croie aux événements qu'elle met en scène ; elle compte même qu'on n'y croira pas [6]. Le but de la comédie, but difficile à atteindre, est de laisser le spectateur dans la persuasion qu'il n'a sous les yeux qu'un monde d'apparences, cependant que les personnages prennent l'action cruellement au sérieux [7]. Le dualisme de l'univers nous apparaît net et insoluble dans la comédie, mais il ne provoque chez nous le désespoir qu'à la réflexion, car au premier abord l'incohérence et la vanité fondamentales de notre monde se personnifient dans des marionnettes dont les propos naïvement absurdes et les actions burlesques nous font rire ; leur destin pris en lui-même ne peut exciter ni la pitié ni la terreur, parce que le tout n'est qu'un jeu.

Pour cette raison la comédie ne peut prendre pour sujet les lois générales de la nature, car le monde croulerait s'il nous fallait douter de leur réalité [8]. Le domaine propre de la comédie est au contraire l'individuel [9], c'est-à-dire le fugitif et l'illusoire. Les individus, considérés en eux-mêmes, non dans leur rapport avec l'univers, sont essentiellement comiques [10] ; toute individualité est originalité et toute originalité est anomalie, c'est-à-dire qu'elle prête à rire ; pris en lui-même, l'individu n'a la réalité que d'une ombre ; une ombre que l'on traite avec autant de considération que si elle était un être vivant et qui croit gravement elle-même posséder une réa-

1. Bw. II, 272. — 2. W. X, 417. — 3. *Ibid.*

4. Bw. II, 273 ; cf. Bw. VIII, 47, à propos de ses premières œuvres : « Die Komödie *der Diamant* ist vielleicht noch herber im Kern wie die Tragödien (*Judith* und *Genoveva*). »

5. Tag. I, 1248. — 6. Tag. III, 4102. — 7. Tag. II, 2635. — 8. Tag. I, 1207. — 9. Tag. II, 2393. — 10. W. VI, 358 : *die moderne Komödie.*

lité substantielle, quel contraste serait plus fécond en situations grotesques? La comédie peut se contenter de copier fidèlement la réalité; il serait même dangereux qu'elle en exagérât la naturelle absurdité [1]. La médiocrité est plus pardonnable dans la comédie que dans la tragédie, car la tragédie doit embrasser d'un coup d'œil l'univers et remonter à son origine; sinon elle n'existe pas. La comédie a la même tâche, mais si elle n'y suffit pas, elle nous offre tout au moins le tableau d'un coin de l'univers dont nous nous contenterons faute de mieux [2]. Il ne faut pas se dissimuler d'ailleurs que la comédie est en décadence parce que la tragédie envahit son domaine. Nous avons vu en effet en un autre endroit que la tragédie moderne [depuis Shakespeare], à la différence de la tragédie grecque, descend toujours plus avant dans les profondeurs de l'individualité [3]; que reste-t-il dès lors à la comédie [4]?

Lequel des deux genres est supérieur à l'autre, du comique ou du tragique? Au temps où Hebbel écrivait des nouvelles « humoristiques ». l'humour était pour lui « la seule naissance absolue de la vie ». une histoire humoristique de l'univers devait être la tâche suprême de la poésie et ne pourrait avoir pour auteur que le génie le plus sublime [5]. Dans la préface du *Diamant* Hebbel tient que la question de la comédie est la plus importante de toutes celles que soulève l'art dramatique moderne [6] et dans le prologue de sa pièce il indique que le hasard, ressort de la comédie, conduit plus avant dans les arcanes de l'univers que le destin, ressort de la tragédie [7]. Mais l'opinion de Hebbel sur ce point ne se précisera que plus tard; il mettra alors la comédie au-dessus de la tragédie.

Il était naturel que Hebbel méprisât la production comique contemporaine dont on ne peut évidemment pas dire qu'elle s'inspirât communément d'idées aussi profondes. Il la méprisait d'autant plus qu'elle avait plus de succès auprès du public et que le *Diamant* en avait moins [8]. L'Allemagne, déclare Hebbel, n'a jamais eu de véritable comédie; ce qu'on lui a offert sous ce nom ce sont uniquement des farces et des inepties. Elle aurait pu et même elle aurait dû voir se développer chez elle un théâtre comique de premier ordre : [pourquoi? « nous ne pouvons pas en exposer les raisons en passant »] mais les auteurs ont fait défaut. Le goût du public a été absolument corrompu; la foule admire les plus stupides plaisanteries et n'est plus capable de comprendre la comédie digne de ce nom; son héros comique est Nante Strumpf, le commissionnaire berlinois, loqueteux, ivrogne et abruti [9]. Tieck, dans ses *Dramatur-*

1. W. VI, 358 : *die moderne Komödie*. — 2. W. XI, 274. — 3. Cf. Solger, N. S. I, 176-178; II, 562-563; 583-584; 599-600.

4. Tag. II, 2493; W. VI, 358 : *die moderne Komödie*. Lorsque Jean-Paul [*Vorschule der Æsthetik*, *VII Programm*] compte parmi les parties essentielles de l'humour la « Subjektivität » et la « Sinnlichkeit », il reconnaît comme Solger et Hebbel que l'origine du comique est dans l'individuel. Cf. Fr. Schlegel : *Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie*, [Minor, *Schlegels Jugendschriften*, I, 16].

5. Tag. I, 329; 639. — 6. W. I, 460. — 7. W. I, 309, v. 215-216. — 8. Tag. II, 2397; Bw. IV, 61. — 9. W. X, 366-367.

gische Blätter, avait déjà déploré que les étrangers qui, à défaut de talents nationaux, maintenaient la scène allemande à un niveau honorable ; Shakespeare, Molière, Holberg, Destouches, en eussent été bannis dans le cours des cinquante dernières années au profit de Kotzebue, de Clauren et de Töpfer. Tieck se consolait, il est vrai, en songeant qu'il était impossible de descendre plus bas et qu'un progrès était inévitable [1]. Quinze ans plus tard, Hebbel regrettait que ce progrès se fît encore attendre ; Nestroy barrait la route à Schiller et à Gœthe ; le fantastique d'asiles d'aliénés cher à Raimund éclipsait les féeries de Calderon et de Shakespeare [2]. Les productions de Gutzkow et de Bauernfeld sont misérables : le second est tout au plus capable comme Töpfer de créer quelques personnages grotesques auxquels échappe de temps en temps un mot médiocrement spirituel, et les comédies de Gutzkow sont encore inférieures à celles de ses rivaux parce que l'auteur a de plus hautes ambitions ; elles ne renferment que des types, non des personnages de chair et de sang [3]. Hebbel ne reconnaissait de talent comique qu'à Tieck et encore sous réserves [4]. Des œuvres sans profondeur, une suite de situations banales et toutes les demi-heures un trait vaguement spirituel qui tirait le spectateur de sa somnolence et faisait naître sur ses lèvres un demi-sourire, voilà ce qu'on appelait la comédie en Allemagne [5].

Dans le Prologue du *Diamant* Hebbel fait développer par la fausse Muse la théorie de la comédie à la mode. Il faut choisir son sujet à mi-chemin entre la campagne et la cour, de façon à pouvoir semer en abondance les allusions. Mettre sur pied les caractères comiques coûte peu de peine. Pour exciter le rire du public, il suffit de faire paraître un amoureux qui échoue auprès de sa fiancée parce qu'il ne peut prononcer le moindre serment d'amour sans bégayer ; en cas de besoin on peut toujours mettre un trait d'esprit dans la bouche d'un imbécile ; personne ne remarquera que l'on détruit l'unité du caractère ; un personnage qui unirait le penchant pour le vol à l'amour de la vertu, ferait les délices de la salle. Pour relever ce ragoût d'une sauce piquante, on doit recourir aux allusions politiques et harceler de ses épigrammes les rois et les grands de la terre. Ceux qui se sacrifient pour la liberté des peuples sont des sots, mais il n'y a pas de plus sûr moyen de s'attirer les faveurs des gouvernants qu'une bruyante opposition qui cesse à propos de se montrer irréductible. A défaut de rois, on peut prendre les dieux

1. La phrase de Tieck à laquelle Hebbel fait allusion est textuellement : « Den Trost müssen Sie doch wenigstens aus Ihrem heutigen Kunstgenuss geschöpft haben dass wir nun zum Keller die allerletzte Stufe hinabgestiegen sind ; es giebt keine tiefere, also müssen wir ja, der Veränderung wegen, von selbst wieder höher hinauf. » *Kritische Schriften*, III, 203. Il s'agit du *Bräutigam von Mexico* de Clauren. Tieck déplore la décadence de la comédie en divers endroits de ses *Dramaturgische Blätter*, par exemple : *Krit. Schriften*, III, 34 ; 62 ; 86 ; 134 ; 202-212 ; 212-216 ; 216-219. Cf. l'éloge de Holberg, *Ibid.*, 97-100 ; et Solger N. S. I, 101-104.

2. W. X, 366-367. — 3. Tag. II, 2397 ; Bw. IV, 61 ; W. XI, 274. — 4. Tag. II, 2397 ; I, 1477. — 5. Bw. I, 252.

de la littérature; le monde vous tient pour un Zeus dès que vous renversez une idole qui commence à passer de mode. Chaque époque n'admire et ne récompense que ce qui la concerne; le temps présent est aussi épris de lui-même que Narcisse et veut que la comédie soit un miroir où il puisse contempler son image. Remonter aux principes et aux lois de l'univers n'intéresse personne, mais une satire sur la nouveauté du moment, sur les chemins de fer, passionnera les spectateurs[1]. Le poète qui parle au nom de Hebbel n'accepte pas, il est vrai, les leçons de la fausse Muse; il réprouve les allusions aux hommes et aux faits du jour comparables dans la comédie aux maximes pompeuses de la tragédie; encore ces dernières sous leur forme ridicule ont-elles quelque rapport avec les lois éternelles, tandis que les allusions de la comédie ne visent que des fantômes, des bulles de savon[2]. Charitablement la fausse Muse avertit le poète de l'échec qui l'attend : l'époque ne récompense que celui qui fait son portrait; si tu as peint Dieu le Père, adresse-toi à lui pour être payé[3].

III

La première idée du *Diamant* date de Munich et du commencement de 1838[4]. Le 31 mars Hebbel écrit à Elise que depuis huit jours il travaille à une comédie dont le premier acte est presque terminé; il pense que la pièce en comprendra trois et demandera encore quinze jours ou trois semaines de travail. Le principal personnage est un Juif qui a avalé un diamant et ne peut s'en débarrasser. « Ce n'est pas une simple farce, dit Hebbel, je songe au contraire à donner à l'ensemble une signification profonde. » En écrivant sa pièce il ne se préoccupe nullement de savoir si elle pourra être jouée ou non, ses intentions l'obligent du reste à donner plus de place au raisonnement qu'à l'action elle-même[5]. En septembre nous entendons reparler de la pièce à laquelle il travaille dans son esprit. « L'idée est unique et d'une profondeur infinie, mais je ne réussis pas parfaitement à lui donner une forme dramatique. » Si l'œuvre vient à bien, elle n'aura pas sa pareille dans la littérature allemande; elle n'aura rien de commun avec les comédies contemporaines[6].

1. W. I, 309-313, v. 221-325; 314-316, v. 361-400; 316-317, v. 421-426.

2. W. I, 316, v. 407-420; cf. Tag. II, 2712 : « Der anspielende Witz verträgt sich so wenig mit der hochsten komischen Darstellung, der dramatischen Gestaltung, als die Sentenz mit der ernsten, denn jener ist so gut eine Form der Reflexion wie diese ».

3. W. I, 315, v. 380-382.

4. Cf. Bw. IV, 398 : en 1852 il se promène de nouveau dans l'Englischer Garten. « Wie ich so fort schlenderte, stiess ich auf eine Baumgruppe unter der ich einst, bei einem plotzlichen Regenguss aus blauer Luft herab, den ersten Gedanken zum *Diamant* gefasst hatte. » W. VI, 250 : *ein Geburtstag auf der Reise*, v. 95-96, il est question d'un étang.

5. Bw. I, 278. — 6. Bw. I, 321-322.

Pendant trois ans il n'est plus question du *Diamant* bien qu'en janvier 1840, dans une lettre à Charlotte Rousseau, Hebbel manifeste un grand désir d'écrire une comédie[1]. Enfin, le 29 novembre 1841, nous trouvons dans le Journal cette brève remarque : « Ce soir j'ai terminé la comédie *der Diamant*[2] ». Jusqu'à la fin de septembre Hebbel avait préparé l'édition de ses poésies; le 13 octobre il se plaint encore de ne pouvoir travailler[3]; la pièce aurait donc été écrite [ou achevée] en six semaines au plus. Le *Diamant* serait donc le résultat d'une crise poétique analogue à celles d'où sortirent *Judith* et *Genoveva*. L'intendance des théâtres royaux de Berlin avait organisé un concours de comédies; Hebbel en entendit parler par des amis, mais n'en vit pas dans les journaux les conditions exactes, celle-ci entre autres : le sujet devait être pris dans la société contemporaine [*Conversationsstück*]. La pièce de Hebbel ne répondait pas à cette exigence, première cause d'échec. Il y en avait d'autres. Lorsqu'il eut achevé de recopier sa comédie, le 9 décembre, Hebbel ajouta un prologue en vers qui fut achevé le 23 décembre, malgré de violents maux de dents, et le tout fut envoyé à Berlin le lendemain[4]. Bien qu'il eût une haute idée de sa pièce, Hebbel pensait qu'elle n'aurait ni le premier ni le second prix : nous avons vu la raison qu'il en donne dans le prologue[5]. Le résultat fut connu en mars 1842; au lieu d'un premier et d'un second prix le jury avait décerné quatre prix *ex æquo*. Hebbel pensa que c'était de désespoir; le jury n'avait pu que prendre les moins mauvaises des farces sans idée et sans forme qu'on lui avait soumises[6]. Hebbel pensait aussi qu'on n'avait peut-être pas lu sa pièce[7]. Le prologue parut en juillet 1843 dans le *Morgenblatt* avec une préface[8]; quant à la pièce elle-même, après avoir songé à l'envoyer à Mme Crelinger pour la faire représenter à Berlin, Hebbel la publia en 1847 chez Campe[9].

Le paysan Jacob, que sa pauvreté n'empêche pas de secourir aussi souvent qu'il le peut ceux qui sont plus misérables que lui, a donné asile à un vieux soldat estropié qui n'a pas tardé d'ailleurs à rendre le dernier soupir. Dans ses haillons Jacob a trouvé une pierre brillante comme il n'en a jamais vu et dont le soldat prétendait qu'elle lui avait été donnée par la fille du roi. Jacob est prêt à vendre cette pierre au Juif Benjamin pour un thaler, mais le fait que le Juif, profitant d'un moment où il est resté seul, disparaît en emportant la pierre, change en certitude le soupçon qui lui était déjà venu : cette pierre est un diamant. Jacob se met à la poursuite du voleur, bien décidé à lui reprendre son bien de gré ou de force.

De la chaumière du paysan nous sommes transportés au palais du roi. La famille royale et la cour sont dans l'affliction; la princesse, fille du roi, se meurt. C'est un être d'une délicatesse infinie, semblable, selon la comparaison de son père, à ces fleurs qui ne

1. Bw. II, 23. — 2. Tag. II, 2392. — 3. Tag. II, 2378; 2379. — 4. Tag. II, 2397; 2403; 2405. — 5. Tag. II, 2397. — 6. Parmi les pièces couronnées se trouvait *die Brautfahrt* de Freytag. — 7. Bw. III, 26. — 8. W. I, 460. — 9. Bw. III, 45; Tag. III, 3961; 3985; W. I, 461.

peuvent supporter les rayons du soleil et ne s'ouvrent que la nuit. Elle semble n'être encore qu'à moitié née à l'existence de ce monde et vivre constamment dans un univers imaginaire et invisible qui pour elle se confond avec la réalité; cependant on espérait que son prochain mariage la rattacherait davantage à cette terre. Mais la princesse avait en sa possession un diamant qu'une apparition mystérieuse avait donné au temps des croisades à un ancêtre du roi. La légende prétendait que la prospérité de la famille royale et de l'État dépendait de ce diamant; un jour un esprit viendrait le redemander à celui qui devait être le dernier représentant de la race royale. Or quelques jours auparavant, tandis que la princesse était assise seule dans le parc, un fantôme s'était dressé devant elle et, le prenant pour l'esprit de la légende, elle lui avait jeté le diamant. Depuis elle est tombée dans un état de mélancolie morbide : elle semble se croire déjà morte et considérer ses parents et les courtisans comme des ombres. Le soi-disant fantôme et le diamant ont disparu sans laisser de traces. Le roi, désespéré et convaincu que seule la vue du diamant peut rendre la santé à la princesse, a promis un demi-million à qui le rapportera.

Pfeffer, un médecin de village, plus charlatan que docteur, cheminant à travers la forêt, en compagnie de Block, le paysan qui l'héberge, rencontre Benjamin. Le Juif n'a rien trouvé de mieux pour mettre le diamant en lieu sûr que de l'avaler. Idée malencontreuse, car la pierre s'est si bien logée dans ses intestins qu'il ne peut s'en délivrer; ses souffrances sont atroces. Jacob qui survient et le docteur Pfeffer décident de conduire le voleur devant le juge Kilian pour aviser à ce qu'on doit faire.

Le juge Kilian vient justement de recevoir la circulaire royale promettant un demi-million à qui rapportera le diamant et amnistie complète au cas où il aurait été acquis par des moyens illicites. Dès qu'il a donné connaissance de la circulaire aux intéressés, chacun et le juge lui-même, ne songe qu'à s'assurer la possession du diamant en dupant les autres. Kilian, auquel en sa qualité de fonctionnaire, la circulaire enjoint le plus grand zèle, requiert le concours du docteur Pfeffer pour ouvrir le ventre du juif puisqu'il semble que ce soit là le seul moyen de faire reparaître le diamant à la lumière du jour. Seul le paysan Jacob, chez lequel la cupidité n'étouffe pas la voix de l'humanité, intercède en faveur de Benjamin. Mais celui-ci serait sur l'heure débarrassé à la fois du diamant et de l'existence, s'il ne réussissait à faire disparaître dans sa poche la boîte d'instruments du docteur Pfeffer. Pendant que l'on va en chercher une autre, Benjamin est enfermé pour quelques heures au violon de l'endroit.

C'est maintenant sur le geôlier Schlüter que le demi-million exerce son influence néfaste. Après avoir essayé en vain de persuader à Benjamin de se pendre, il se décide à prendre la fuite avec lui, résolu à l'assassiner au coin d'un bois. Kilian et ses compagnons trouvent le cachot vide et pour comble de malheur arrivent le prince, futur époux de la princesse, et le comte, son confident,

Moyennant vingt thalers le docteur Pfeffer consent à passer pour le juge Kilian, qui tremble que sa négligence n'entraîne pour lui une disgrâce éclatante. On décide de fouiller la forêt prochaine où l'on pense que Benjamin s'est réfugié. Le spectateur apprend en même temps que le prétendu esprit auquel la princesse a jeté le diamant est, selon toute vraisemblance, le soldat qui est mort chez Jacob; son apparition soudaine et son aspect misérable ont causé une commotion profonde dans l'esprit un peu faible de la princesse.

Dans la forêt, au milieu de la nuit, Schlüter juge le moment venu d'exécuter son dessein, mais la vue du couteau est pour Benjamin le plus efficace des vomitifs. Schlüter disparaît en emportant le diamant et Benjamin tombe entre les mains de ceux qui le poursuivent. Le prince ordonne de lui ouvrir le ventre bien qu'il proteste n'avoir plus le diamant; heureusement pour lui, Schlüter, poursuivi par un garde-chasse qui l'a pris pour un braconnier, reparaît et avec lui le diamant dont Jacob s'empare pour le remettre au prince. La princesse est guérie et Jacob reçoit son demi-million. Kilian, Pfeffer, Benjamin et Schlüter ne peuvent que se retirer en se lamentant et en se querellant.

IV

Quelle est cette idée « unique et d'une profondeur infinie » que renferme, selon l'auteur, le *Diamant*? Dans les aventures d'un homme qui n'est ni un héros ni un sage, mais un simple paysan et quelque peu ridicule, je puis te faire saisir, dit la Muse au poète, tout le mécanisme de l'univers [1]. Le conflit qui s'engage à propos d'un diamant égaré nous montre en effet le néant de ce monde, les vaines apparences dont est faite notre vie; cependant l'impression finale n'est pas mélancolique mais divertissante parce que le poète traite son sujet d'une main légère, restant dans les régions sereines de la fantaisie [2]. La destinée des hommes est entre les mains d'une puissance supérieure qui se plaît à nous abuser sur la valeur des choses, à nous faire souffrir pour des préjugés, à nous refuser ce dont nous croyons, à tort ou à raison, avoir besoin, et à nous donner ce que nous n'attendons, ni ne désirons, ni ne savons comment employer, à couronner nos efforts d'un résultat contraire à celui que nous espérions, et à faire ainsi de l'univers un amas de contradictions d'où ressortent l'imbécillité et l'impuissance de l'homme; le mortel joue avec les apparences et est leur jouet; la seule véritable réalité, l'harmonie de l'idée, reste pour lui un mystère. C'est la philosophie qui se dégage déjà des nouvelles de Hebbel; elle fait maintenant le fond de sa comédie. Si l'on compare

1. W. I, 304-305, v. 112-116.

2. W. I, 306, v. 153-157. Cf. les paroles du prince : « O Welt! Welt! bist du denn etwas anderes, als die hohle Blase, die das Nichts emportrieb, da es sich frostelnd zum ersten Mal schüttelte. » (W. I, 374.)

par exemple le *Diamant* et *Matteo*, dont l'un ne précède l'autre que de quelques mois, on ne trouve pas de différence dans l'esprit qui anime les deux œuvres ; la différence est seulement dans la forme, réaliste d'un côté, fantastique de l'autre, et cela suffit, selon Hebbel, pour que nous ayons ici un pessimisme tragique et là un humour comique. De ce point de vue la nouvelle qui se rapproche le plus du *Diamant* est le *Rubin* avec sa pierre précieuse, sa princesse, son enchanteur et son allure de conte oriental [1].

Quelle valeur a le diamant pour le soldat auquel il reste à peine quelques heures à vivre? Quelle valeur a-t-il pour la femme du paysan qui ne le distingue pas d'un caillou? elle le jette sur le fumier et le ramasse seulement parce que cette pierre brillante amusera peut-être un petit enfant et calmera ses cris. Ce sont là pourtant les personnages entre les mains desquels se trouve le diamant, cependant que la princesse est près de mourir et que l'Etat menace ruine. La princesse est persuadée que la disparition mystérieuse du diamant est le présage de sa mort prochaine et elle meurt par persuasion. Le roi, malgré son apparent scepticisme, tremble pour sa couronne et l'armée est convaincue que sans le diamant, sorte de palladium, la défaite est certaine. Craintes superstitieuses et sans fondement, si l'on veut ; il n'en est pas moins vrai que, si on ne retrouve pas le diamant, la princesse mourra, l'armée se laissera battre et le roi n'aura pas l'énergie de résister à une révolution. Il est impossible de parler d'une valeur réelle des choses ; elles n'ont de prix que celui que leur attribue notre ignorance ou notre imagination. Nous nous mouvons dans un monde d'apparences que nous avons nous-mêmes enfantées et nous nous prenons les premiers dans la trame des rêves que nous avons tissée.

Le diamant brille aux yeux de tous comme le symbole de la richesse, c'est-à-dire du bonheur, mais il se dérobe aux mains avides qui vont le saisir ou bien il n'apporte à son possesseur que des maux. Il y a, dit Hebbel dans son Journal, une source inépuisable de comique dans les actions humaines qui aboutissent à un résultat contraire de celui que nous poursuivions. Assad, dans le *Rubin*, ne délivre la princesse qu'en y renonçant ; le destin le récompense de ce qu'il croit un crime, tandis que son amour persévérant ne l'a pas rapproché du but d'un seul pas. Le juif Benjamin a cru s'assurer la possession du diamant en l'avalant ; le seul résultat obtenu est que personne ne peut le voir sans songer à lui ouvrir le ventre ; pour avoir voulu conserver le diamant, il est sans cesse menacé de perdre la vie. Pour les autres personnages, la vertu du diamant n'est guère moins fatale. Jacob frémit en songeant qu'il sera peut-être amené à tuer le juif ; Schlüter a tant de peine à se familiariser avec l'idée du meurtre que, s'il avait le malheur de

1. Il est à remarquer que le conte et la comédie se terminent de la même façon : le sultan invite Assad et Fatime à aller consoler la sultane, le roi invite le prince et la princesse à aller consoler la reine.

passer à l'exécution, le demi-million ne compenserait pas ses remords. La vie du juge Kilian est à ce point bouleversée qu'il songe à se jeter à l'eau; le prince est décidé à ne pas survivre à la princesse.

La seule vertu certaine que possède le diamant est de forcer chaque individu à dévoiler sa véritable nature [1]; nous sommes au milieu d'une bande de coquins, en commençant par le juge, qui cherchent à se duper mutuellement et éventreraient froidement leur semblable. Seul le paysan Jacob conserve sa droiture, son humanité et un désintéressement relatif; c'est lui qui, sans avoir eu recours au moindre stratagème et en se donnant moins de peine que les autres, reçoit finalement le demi-million, cependant que les plus fripons et les plus acharnés s'en vont l'oreille basse et les mains vides. Le fondement de la sécurité publique, qu'un juif a quelque temps porté dans ses entrailles, revoit la lumière du jour, mais à quoi tient le salut des peuples et le destin des empires? Tels sont les jeux où se complaît le hasard, jeux cruels pour les intéressés, car ils souffrent réellement; jeux comiques pour les spectateurs, car nous voyons la vanité des opinions et des efforts des personnages.

Hebbel était plus tard très fier de cette comédie, « la meilleure et à coup sûr la plus originale de ses productions » qui affrontait, avec autant de liberté et d'indépendance que la tragédie, le dualisme de l'univers et cherchait à en triompher par ses propres moyens, sans avoir recours à la tragédie qui, selon la conception ordinaire, doit frayer la voie à la comédie [2]. Il croyait avoir atteint dans le *Diamant* le véritable comique qui réside dans « la dialectique des caractères [3] », dans la façon dont se personnifient et se mêlent les différents facteurs de l'existence. Mais, lorsqu'il s'agit d'apprécier la valeur de cette comédie en tant que comédie, ce n'est là qu'un des côtés de la question. Accordons à Hebbel que l'idée était suffisamment intéressante et suffisamment originale pour tenter à bon droit un auteur; il restait encore à lui donner une forme dramatique. Hebbel avait dû y renoncer une première fois en 1838; son second essai a-t-il été plus heureux?

V

On s'aperçoit rapidement que le *Diamant* se compose de deux comédies : l'une que l'on pourrait appeler réaliste, l'autre que l'on pourrait appeler fantastique. La première, de beaucoup la plus longue, a pour personnages Jacob, sa femme, Benjamin, Kilian, le docteur Pfeffer, Block et Schlüter, et pour théâtre la chaumière de Jacob, ou la forêt, ou le tribunal de Kilian; la seconde a pour personnages le roi, la reine, la princesse, le prince, le comte son

1. W. I, 307, v. 171-174. — 2. Bw. IV, 7. — 3. Bw. IV, 61.

confident et les courtisans, et pour théâtre la cour. Il n'y a pas pénétration de ces deux parties, mais simplement juxtaposition. Le premier et le second acte sont construits selon le même plan : quatre ou cinq scènes que peuplent Jacob et ses acolytes, puis, avec un changement de décors, une scène finale réservée au roi et à sa noble famille. Le troisième et le quatrième actes appartiennent tout entiers aux rustres ainsi que le commencement du cinquième; le prince intervient seulement pour expliquer le mystère du soldat-fantôme et prendre livraison du diamant; il s'en va et Pfeffer, Kilian, Benjamin, Schlüter, après avoir tiré la morale de leurs aventures, rentrent dans la coulisse pour n'en plus ressortir; la comédie réaliste est finie. Mais il faut un dénouement à la comédie fantastique : c'est la fin du cinquième acte où nous retournons à la cour. Le paysan Jacob y est admis : la vue du diamant retrouvé n'a pas suffi, en effet, pour guérir la princesse de cette pathologique conviction qu'elle est morte et que tous ceux qui l'environnent ne sont que des ombres; mais la rusticité de Jacob est si robuste et répand un tel parfum d'étable que la princesse ne peut le prendre pour autre chose que pour un être de chair et d'os; elle rentre donc en contact avec l'existence réelle. Il n'y a de lien entre les deux comédies que par l'intermédiaire du prince, de Jacob et du diamant. Mais celui-ci, dont on pourrait dire qu'il est le personnage le plus important de la pièce, ne joue pas le même rôle dans les deux parties.

Non seulement, en effet, ces deux comédies n'ont pas les mêmes acteurs et les mêmes décors, mais elles ne traitent pas tout à fait le même sujet. L'idée commune est sans doute, comme nous l'avons vu, la faiblesse et l'imbécillité de l'homme ébloui par le mirage des apparences et impuissant à faire son bonheur ou à le conserver. Mais, dans la comédie réaliste, nous sommes dans le domaine de l'action, et ce qu'il s'agit de démontrer, c'est la vanité de nos actes : celui qui se saisit de la Fortune est celui qui a le moins couru après elle. Dans la comédie fantastique nous sommes dans le domaine de la réflexion, et ce qu'il s'agit de démontrer, c'est la vanité de nos idées : la princesse, le roi, les courtisans, l'armée, le peuple sont consternés parce qu'un diamant a disparu dont dépend le salut de l'État. En dépend-il réellement? Rien ne le prouve; c'est une légende née de la superstition du souverain et de ses sujets, mais l'homme est si misérable que son existence est à la merci des fantômes, œuvres de sa propre imagination. La princesse symbolise la faiblesse de l'esprit humain : sa raison est une pauvre lumière vacillante; avant même que la disparition du diamant portât un coup funeste à son intelligence, elle n'avait jamais distingué très nettement le rêve de la réalité et il semblait que la clarté incertaine des étoiles lui fût plus favorable que l'éclat du soleil, car elle ne vivait véritablement que la nuit. Elle ne restera pas éternellement dans cet état, l'apparition de Jacob la guérit de sa folie; il lui était facile de prendre ses parents et les courtisans pour des ombres, tant ils sont peu individualisés; mais devant ce paysan plein de vie

le monde imaginaire de la princesse s'évanouit comme une toile d'araignée cède sous le poids de la main. Quelques paroles du roi permettent même de supposer que l'amour et le mariage tireront complètement la princesse de son demi-somnambulisme. Elle continuera, il est vrai, de croire aux vertus mystérieuses du diamant; la mort seule délivre l'homme de tous ses préjugés. Conformément au caractère différent des deux comédies, le diamant change de signification : pour la famille royale, il a une valeur mystique qu'ignorent Jacob et les autres; pour eux, il signifie simplement un demi-million et les jouissances qu'un pauvre hère peut se payer avec cette énorme somme.

C'est un procédé contestable de composition que de grouper sous le même titre deux pièces dont chacune est presque indépendante de l'autre. Ceci est vrai surtout de la comédie réaliste. On supprimerait la fin du premier, du second et du cinquième actes que rien ne serait changé aux aventures de Jacob, de Kilian, de Benjamin et de Pfeffer; elles conserveraient tout leur sens puisque ces personnages savent seulement du diamant qu'il vaudra une prodigieuse récompense à celui qui le rapportera; nous avons une action dramatique qui se suffit à elle-même [1]. En fait c'est là qu'est la véritable comédie. Lorsque, au cinquième acte, les rustres s'en sont allés, nous nous demandons presque pourquoi le rideau se relève encore; ce qui suit nous paraît oiseux, d'autant que nous avons à peu près oublié les deux scènes à la fin du premier et du second actes, scènes dont chacune d'ailleurs fait l'effet d'un appendice inutile. La comédie réaliste éclipse l'autre, non seulement parce qu'elle tient plus de place, mais parce qu'elle intéresse beaucoup plus. Hebbel se félicitait d'avoir mis sur la scène la fourmilière qui grouille dans les crevasses de l'univers et de l'État [2]. Ce sont des gens bien vivants que le paysan Jacob et sa femme, le docteur Pfeffer, son acolyte Block, le juge Kilian, le geôlier Schlüter et le juif Benjamin. Chacun a un caractère bien arrêté et tous cherchent gaillardement à se frayer un chemin à travers l'existence et à gagner leur demi-million. L'égoïsme inné à la nature humaine et l'appât de l'argent les rendent ingénieux et impitoyables. Leurs marchandages, leurs ruses, leurs querelles répandent de l'animation dans la pièce. Hebbel a retrouvé un comique populaire et un peu gros dont il avait déjà usé dans le *Schnock* et le *Schlägel*; c'est le style « hollandais » qu'il se flatte d'avoir retrouvé après Kleist. Les noms de quelques personnages et l'atmosphère générale de la pièce sont empruntés au Nord de l'Allemagne et plus précisément à la province natale de Hebbel [3]. A l'occasion il a utilisé des souvenirs de jeunesse; Gamerattc, qu'il avait connu chez le bailli Mohr, est au moins sur un point le prototype du geôlier Schlüter [4].

1. Il aurait été facile d'expliquer comment le diamant est tombé entre les mains du soldat, sans faire intervenir les rêveries de la princesse. — 2. Bw, IV, 40. — 3. L'église décrite dans le Prolngue [W. I, 301-302, v. 1-28] est celle de Wesselburen. — 4. Tag. I, 301; W. I, 367; cf. la signification transparente du nom de Schlüter d'après le bas-allemand [= *Schliesser*].

Il faut cependant assaisonner l'éloge de critique. Ce ne sont pas les éléments cyniques qui nous troublent, comme le craint l'auteur, mais l'intelligence trop subtile de ces rustres. Les situations sont souvent comiques, les propos des personnages beaucoup moins. On a l'impression en plus d'un endroit que ces gens-là se donnent beaucoup de peine pour nous faire rire par des traits burlesques et des idées saugrenues, mais ces traits et ces idées manquent de naturel ; ils viennent de trop loin ; ce n'est pas le personnage qui les a trouvés ; c'est l'auteur qui les lui a soufflés. On peut tenir compte à la rigueur, chez le juif Benjamin, de l'esprit subtil et dialectique de sa race qui s'étale dans son monologue du premier acte, mais tous les autres ont quelque chose de cet esprit. Il en est de leurs plaisanteries comme de celles des citoyens de Béthulie dans *Judith* ; ce n'est pas un comique qui jaillit sans effort des profondeurs de l'âme d'un individu naturellement porté à voir sous un jour plaisant les misères et les ridicules de ce monde, sans arrière-pensée de mélancolie ; c'est plutôt un jeu logique de l'intelligence qui effectue les rapprochements d'idées les plus inattendus pour conclure à la contradiction universelle et au néant de la condition humaine. De là ce qu'il y a de sec, d'âpre et de triste dans ce comique. Les personnages ont aussi trop souvent ce défaut qu'ils s'écoutent parler et oublient leur interlocuteur ; chacun se raconte lui-même, comme le fait le menuisier Schnock ; ils accumulent les traits et les anecdotes qui peuvent les caractériser (Jacob et Benjamin au premier acte, le docteur Pfeffer au début du second), mais le tout est juxtaposé, non fondu. Les réparties ne se correspondent pas ; chacun monologue pour son compte. Hebbel emploie dans sa comédie la même technique que dans les nouvelles : l'accumulation des petits faits, mais il ne s'est pas aperçu que ce procédé devait être modifié pour s'adapter à la forme dramatique ; ce qui était récit doit devenir action. La tournure épique que Hebbel déplore dans *Genoveva*, à propos du caractère de Golo, ne nuit pas moins au *Diamant*.

Que dire du roi, de sa famille et de son entourage ? Déjà au commencement de 1843 Hebbel écrivait que le *Diamant*, excellent dans la partie comique, laissait infiniment à désirer dans la partie sérieuse et fantastique ; l'arrière-plan légendaire manque de profondeur, dit-il ailleurs. « J'ai peut-être eu tort de traiter le roi, la reine et les autres dans le style des figures de tapisserie » ; il ajoute pour sa décharge que s'il a choisi ce style, ce n'est pas par influence romantique, à l'imitation de Tieck, mais pour ne pas gêner les ébats des rustres [1]. Si Hebbel a cherché un effet de contraste, il l'a atteint : il n'y a rien de moins vivant, de plus froid et de plus ennuyeux que cette cour. Les personnages sont des marionnettes que l'auteur désigne par leur titre comme pour mieux marquer que ce ne sont pas des êtres individuels mais des types ; ils ont la pâleur de fantômes qui se meuvent dans un milieu crépusculaire. Nous avons déjà parlé de la princesse ; le prince est un amoureux

1. Tag. II, 2641 ; Bw. VII, 118 ; VIII, 40.

imbécile qui tient des discours amphigouriques, le roi un monarque solennel et borné. Ce milieu semble glacer Jacob lui-même lorsqu'on l'y introduit malgré lui au dénouement; il n'y a rien de plus pénible et de plus forcé que le comique de cette dernière scène. Hebbel n'avait aucun talent pour la comédie fantastique et il n'était pas homme à laisser le champ libre à son imagination si celle-ci avait été tentée de se livrer à quelques écarts. S'il avait adopté le vers au lieu de la prose et si en des rythmes légers et capricieux il avait fait parler l'émoi de la cour, le trouble de l'armée, l'incertitude du roi, l'imagination désordonnée de la princesse et le désespoir passionné du prince, il aurait pu tirer parti de ce qu'il y a de comique dans ce fait que l'existence d'un État est mise en péril par une jeune fille à moitié folle, un pseudo-fantôme et un juif qui court le monde avec un diamant dans le ventre. Tieck aurait trouvé sans peine les traits fantaisistes et burlesques qui convenaient à l'irréalité du sujet. Dans *Fantasio* Musset met aussi en scène un souverain qui reçoit son futur gendre; les caractères offrent plus d'un point de ressemblance avec ceux de Hebbel, mais quels délicieux fantoches sont le roi de Bavière, la princesse Elsbeth, le prince de Mantoue et son aide de camp Marinoni. Il n'est pas dans la nature de Hebbel de se mouvoir au sein de l'illusion et de traiter des apparences comme des apparences; il coule au fond comme un plomb; il se réfugie aussitôt dans la substantialité métaphysique. Il a voulu forcer son talent et le résultat ne s'est pas fait attendre : toute la partie fantastique dans le *Diamant* est un poids mort.

VI

Le *Diamant* se compose, comme *Genoveva*, de deux parties hétérogènes, avec cette différence que la soudure est ici beaucoup plus imparfaite que dans la tragédie. Dans *Genoveva*, à la tragédie humaine dont Hebbel esquisse déjà le plan à Munich était venue se superposer, comme nous l'avons vu, la tragédie divine. Peut-on dire que dans le *Diamant* la conception de la comédie fantastique soit indépendante de celle de la comédie réaliste et lui soit postérieure? Nous ne le savons pas, car nous manquons de renseignements sur la pièce telle que Hebbel avait commencé de l'écrire à Munich. Il convient cependant de rapprocher le *Diamant* d'un passage d'un roman de Jean Paul : *Leben Fibels*. Jean Paul raconte que le père de son héros, l'oiseleur Siegwart, étant assis un jour sous un arbre, vit tomber auprès de lui une bague en or ornée d'une émeraude qu'un perroquet perché sur une branche avait laissée tomber. Siegwart sépara l'émeraude de l'anneau et la montra à un brocanteur juif. Celui-ci pensant qu'il l'avait volée et espérant l'acquérir pour un bon prix, lui en offrit deux thalers, puis quatre, puis six en jurant qu'il ne désirait acquérir cette pierre que pour se guérir d'une gastralgie chronique. Et avant que Siegwart eût

songé à l'en empêcher, il avait englouti l'émeraude. Mais Siegwart se saisit de lui et à l'aide d'une plume de paon et de quelques manœuvres (l'opération est décrite en détail) le força à restituer ce qu'il avait pris. L'histoire vint jusqu'aux oreilles du margrave, qui acheta le diamant pour 366 demi-souverains. Heureux, ajoute Jean Paul, celui qui ne porte pas dans sa poche, ou à son doigt, ou monté en boucles d'oreilles le gros diamant Pitt, car avoir à craindre à chaque instant de perdre la valeur d'un royaume, rendrait l'existence impossible. Cette phrase, comme le fait remarquer R. M. Werner, s'applique parfaitement dans Hebbel au juif Benjamin. D'autre part l'histoire de Jean Paul rappelle de si près les premières scènes du *Diamant* qu'il est impossible de ne pas croire à une influence. Nous savons que Hebbel a lu *Leben Fibels* à Munich. Cependant il ne fait nulle part allusion à un semblable emprunt et il se montra fort étonné lorsque Carl Werner appela son attention sur la parenté de sa pièce et du récit de Jean Paul. Il ne reste donc qu'à admettre chez Hebbel un cas de réminiscence comme on en trouve d'autres dans l'histoire littéraire. Si l'on suppose que la première idée du *Diamant* est dans le passage de Jean Paul, la comédie réaliste doit être considérée comme la partie primitive, le noyau de l'œuvre.

Pourquoi Hebbel a-t-il introduit le fantastique dans sa comédie? Ce n'était pas un besoin impérieux de sa nature qui l'y entraînait, mais la logique de sa théorie. La comédie, avons-nous vu, doit se mouvoir dans un monde d'apparences; sans doute celui où nous vivons est déjà, superficiellement considéré, assez illusoire et contradictoire pour fournir une ample matière; mais le poète comique aura bien plus beau jeu à démontrer la vanité et l'absurdité de l'existence humaine dans un univers né de son imagination; l'effet comique le plus intense sera obtenu lorsque se côtoieront le comble de l'irréel et, par la révélation de l'Idée, le comble du réel. D'autre part Hebbel était fasciné par d'illustres modèles : par Aristophane qu'il ne connaissait, il est vrai, que de réputation, mais dont les romantiques lui faisaient le plus grand éloge, par Tieck et par Shakespeare.

« Maintenant que Tieck est vieux, écrit Hebbel le jour où il a achevé de copier le *Diamant*, je crois être sûr qu'il n'y a pas en Allemagne de talent comique qui puisse se comparer au mien [1]. » On ne sait s'il se croit l'égal du maître « qui a produit dans le genre comique des œuvres impérissables [2] », mais dans une conversation avec Ehlenschläger sur le *Diamant*, il ne craint pas de se placer à côté de Tieck comme le prince héritier à côté du roi, bien qu'il n'espère pas que son œuvre obtienne l'approbation de Tieck, précisément parce que « les vieillards sont naturellement jaloux de ceux qui doivent recueillir leur héritage [3] ». En 1851 Hebbel relisait encore *der blonde Ekbert*, *Ritter Blaubart* (« combien de fois les ai-je déjà lus dans ma vie! ») et ces histoires fantastiques auxquelles on ne trouve rien de comparable dans les littératures étrangères [4].

1. Tag. II, 2397. — 2. Bw. II, 6. — 3. Bw. II, 209. — 4. Bw. IV, 295.

Pour respecter la délicate relation entre elles et la nature, il les lisait de préférence au printemps. En 1857 il nomme côte à côte Holberg, Tieck (*Prinz Zerbino*), la vieille comédie populaire italienne et Aristophane [1]. Comme l'admiration de Hebbel pour les œuvres de jeunesse de Tieck a certainement plutôt diminué qu'augmenté avec le temps, il n'est pas étonnant que dans le *Diamant* il ait essayé de suivre ses traces, au moins en partie.

Si la comédie ne peut rien demander aux spectateurs plus instamment que de ne pas croire à la réalité de ce qu'ils voient sur la scène [2], Tieck est parmi les meilleurs poètes comiques. Le seul reproche que lui adresserait Hebbel serait même d'aller trop loin dans l'irréalité. Dans la comédie, avait dit Hebbel, règne le hasard, mais le hasard lui-même doit jusqu'à un certain point se soumettre aux lois de la raison [3]. Il n'en est pas ainsi dans Tieck. L'histoire de Pietro von Abano, par exemple, semble avoir été écrite par un homme en délire. Le fantastique est ici simplement l'absurde, qui n'a de place ni dans le monde réel ni dans aucun monde possible. C'est une mosaïque de situations sans commencement ni fin et autant vaudrait chercher un sens profond dans une histoire où les personnages parleraient avec leurs doigts et écriraient avec leur bouche [4]. Il manque aux comédies de Tieck ce sens commun à la tragédie et à la comédie, cette conception de l'univers qui est la base de l'art dramatique. Elles sont purement négatives; elles détruisent l'apparence mais elles ne découvrent pas l'Idée. *Prinz Zerbino* renverse l'idole mais n'élève pas sur ses ruines l'autel du vrai dieu; la satire de la fausse poésie est excellente, mais la glorification de la véritable poésie est très faible. Faire chanter des arbres et faire tenir aux fleurs des discours poétiques est trop facile pour être beau [5]. Ce qui manque ici comme souvent dans Tieck c'est la forme, cette vertu mystérieuse par laquelle la vue d'un rameau minuscule fait surgir devant nos yeux la vision de l'arbre enchanté de ses racines à son faîte [6]. La maison du poète dramatique doit être assez vaste pour contenir l'univers; Tieck a découvert un moyen fort simple de réaliser cet idéal: il démolit les murs [7]. Mais la maison existe-t-elle encore? Hebbel reprochait aux auteurs comiques de son époque de faire de leurs pièces un pot-pourri d'allusions contemporaines; Tieck ne connaît guère d'autre recette. Hebbel lui trouvait cependant infiniment d'esprit et il a voulu l'imiter en le corrigeant; reste à savoir si ses défauts ne sont pas pires que ceux de Tieck.

Tieck avait lui-même un modèle: Shakespeare. Ce dernier réalise pleinement pour Hebbel l'idéal du poète; dans ses œuvres il représente à la fois le côté sérieux et le côté plaisant de l'univers et donne ainsi une image complète de la création; comme le veut Platon il écrit à la fois des comédies et des tragédies; dans chaque genre il atteint à la perfection, personne ni avant ni après lui n'offre

1. W. XII, 109. — 2. Tag. III, 4102. — 3. Tag. I, 1471. — 4. Tag. III, 3876. — 5. Tag. I, 1477. — 6. W. I, 303, v. 83-84. — 7. W. VI, 350 : *Tieck als Dramendichter*

l'exemple d'une semblable universalité[1]. A Wesselburen, Hebbel avait lu et même joué Shakespeare; il le relit à Heidelberg[2]. Parmi ses personnages comiques il a une admiration particulière pour Falstaff; un mot de Falstaff lui paraît inépuisable de sens. Ce caractère est un des plus parfaits qui existent; Falstaff est un homme qui s'est complètement libéré des opinions communes de l'humanité et qui vit hors de la religion et des mœurs comme un Dieu[3]. Il est même indépendant de la nature, plus grand qu'elle; il est son propre démiurge; il y a dans son individualité une telle force, elle repose sur un fondement si inébranlable que nous sommes contraints de la respecter[4]; ce fondement c'est « l'idée » de son caractère; il a son centre en lui-même et reste indépendant des influences du monde extérieur qu'il semble subir[5]. C'est une incomparable monade. Hebbel n'a pas créé à beaucoup près de figure comique aussi puissante que celle de Falstaff, tout au plus peut-on signaler quelques ressemblances entre le héros de Shakespeare et le docteur Pfeffer[6]: comme Falstaff se fait héberger chez l'hôtelier de la Jarretière, ainsi Pfeffer chez Block. Mais les comédies de Shakespeare, *la Tempête* et *le Songe d'une nuit d'été*, par leur mélange de fantastique et de réalisme, ont servi de modèles à Hebbel pour la fusion dans le *Diamant* de ces deux éléments contraires[7].

VII

Si Tieck et Shakespeare ont inspiré Hebbel dans la partie fantastique de sa comédie, pour la partie réaliste ses regards se reportaient sur Kleist comme sur le maître du genre. Il se réclamait de Kleist comme de Tieck et estimait que ni l'un ni l'autre n'avaient à rougir de leur élève : « Je crois avoir donné aux Allemands dans le *Diamant* la seconde comédie que possède leur littérature, dit-il modestement; Kleist, dans le *Zerbrochener Krug*, leur donna la première[8]. » Déjà en 1835 il comparait la comédie de Kleist pour sa plénitude de vie à celles de Shakespeare[9] et à aucune époque son admiration semble n'avoir décru[10]. Lorsqu'à l'occasion de son second essai dans le genre comique, *der Rubin*, il subit en 1849 un échec éclatant, il se consola en songeant que « la meilleure comédie que nous possédions, le *Zerbrochener Krug* de Kleist, eut le même sort à Weimar. « En ce temps-là déjà les spectateurs réclamaient des

1. W. XII, 111. — 2. Bw. I, 65. — 3. Tag. I, 1177; 103. — 4. Tag. I, 1394. — 5. Tag. II, 2730. — 6. Cf. Alberts, *Hebbels Stellung zu Shakespeare* [*Muncker's Forschungen zur neueren Literaturgeschichte*, XXXIII], p. 77.

7. Sur les comédies de Shakespeare, Hebbel a pu lire : W. Schlegel *Vorlesungen über dramat. Litteratur*], Tieck [*Shakespeares Behandlung des Wunderbaren, Krit. Schriften*, I, 35-75]; Solger, N. S. II, 570-577.

8. Bw. II, 209. — 9. W. IX, 56.

10. Cf. en 1848; W. XI, 207 : das einzige Lustspiel das die Literatur aufzuweisen hat; en 1849 : W. XI, 275 : ein unvergleichliches Meisterstück der komischen Muse; en 1859, W. XII, 201 : unsere einzige Komödie.

allusions contemporaines, tandis que Kleist leur offrait des caractères et des situations vraiment comiques. Le public de Weimar ne croyait pouvoir rire que s'il découvrait un lien entre les personnages de la pièce et le contenu des derniers numéros de la gazette ou les potins qui couraient la ville[1]. » Ainsi parlait déjà Hebbel, sous le masque du Poète, dans le prologue du *Diamant*.

Lorsqu'en 1835 Hebbel esquisse sa théorie du comique, c'est la comédie de Kleist qui lui sert de point de départ ; le juge Adam est un caractère comique au sens où Hebbel entend le mot comique, c'est-à-dire qu'un lien rattache la singularité plaisante de ce personnage aux lois générales de l'univers. C'est la même puissance, dit Hebbel plus tard, qui fait paraître sur la scène du monde le prince de Hombourg et le juge Adam[2] ; Kleist n'ignore pas la parenté fondamentale du comique et du tragique. Hebbel le choisit pour maître dans les nouvelles où il s'essaie dans le genre humoristique ; il reprend non seulement sa technique, mais sa conception de l'univers, cette conviction que le monde est mal organisé et que les choses vont en dépit du bon sens. L'idée de cette comédie, dit Hebbel à propos du *Zerbrochener Krug*, est une des plus heureuses parmi toutes celles qu'un dieu miséricordieux fit jamais naître dans un cerveau humain[3]. Dans le procès pendant, le juge est en même temps le coupable et il doit prouver à son supérieur qu'il est digne de rester en fonctions précisément par l'intégrité dont il fera preuve en jugeant ce procès, c'est-à-dire par l'habileté avec laquelle il confondra un innocent. Situation aussi sanglante, absurde et burlesque que celle du royaume dans le *Diamant* dont le salut repose dans le ventre d'un juif. Chez Kleist les efforts que fait Adam pour répandre sur toute l'affaire des ténèbres impénétrables se tournent contre lui ; de même dans Hebbel les efforts de Benjamin, de Pfeffer, de Kilian et de Schlüter. Tout doit être dans la comédie contradiction symbolisant la contradiction essentielle de l'univers ; telle est la thèse commune à Hebbel et à Kleist. Qui ne serait pas capable, demande Hebbel, de représenter le monde à l'envers [peut-être une allusion à Tieck] et d'exciter ainsi chez des enfants ou des hommes à l'esprit puéril un rire frivole ? Mais découvrir dans le cours compliqué de l'univers les choses que la nature a mises elle-même à l'envers et auxquelles elle a donné une organisation en conséquence, découvrir ces choses et ramener leur anomalie à une loi générale, c'est l'œuvre d'un maître[4].

Il ne manque qu'une chose, selon Hebbel, à la comédie de Kleist pour être parfaite : il faudrait qu'elle reflétât le monde dans sa totalité, c'est-à-dire jusque dans ses sphères les plus hautes[5] ; Kleist n'a

1. W. XI, 304. — 2. Bw. I, 215.

3. W. XI, 351. Nous savons par Hebbel (W. XI, 275) et par Tieck (*Kritische Schriften*, II, 38) que le *Zerbrochener Krug* figurait au répertoire du théâtre de Hambourg parmi les pièces les plus populaires. Tieck : « Es beweiset für die Hamburger Schauspieler sowie für das dortige Publikum dass dieses höchst geistreiche niederländische Gemalde dort nicht veraltet. »

4. W. XI, 352. — 5. *Ibid.*

mis en scène que les classes inférieures de la société. Le *Diamant* a le mérite, aux yeux de son auteur, que l'on y voit paraître non seulement des paysans et des juges de village, mais des rois et des princesses, et qu'il ne s'agit plus d'une cruche cassée mais d'une pierre précieuse et de la destinée d'un royaume. La comédie a une plus grande portée et la vanité de la condition humaine est mieux démontrée lorsque c'est d'un porte-couronne que se joue le hasard. Cependant, à la différence de Hebbel, nous sommes curieux de la forme au moins autant que du fond; or, si la valeur métaphysique, comme l'on pourrait dire, de la pièce a gagné à l'introduction de la noble société, sa valeur comique et dramatique a beaucoup perdu. Hebbel a entrevu lui-même la vérité. Kulke rapporte de lui cette phrase : dans le *Zerbrochener Krug* le point de départ est une idée insignifiante, mais la mise en œuvre est incomparable; dans le *Diamant* l'idée est profonde, mais la mise en œuvre est loin de répondre à l'idée[1]. Même dans les scènes populaires Hebbel n'a pas égalé Kleist; il reconnaissait qu'il n'était pas possible de tracer un tableau de mœurs plus vivant et plus coloré. Il n'y avait pas depuis Falstaff de personnage comique qui fût digne de délier à Adam les cordons de ses souliers. Le juge Kilian rappelle son collègue par plus d'un trait; lui aussi accommode la justice à ses besoins particuliers; il ne condamne pas les gens tant qu'ils fauchent son pré, et s'il songe en une occasion à faire du zèle, c'est pour qu'on ferme les yeux en haut lieu sur d'éventuelles irrégularités. Mais la copie reste loin du modèle et de même les gens du peuple chez Hebbel ont beau se démener et se montrer prodigues de leur humour, ils n'égalent pas à beaucoup près en originalité, en intensité de vie et en comique naïf et naturel, les personnages de Kleist.

VIII

Lorsque Hebbel eut achevé sa comédie, il crut avoir produit un chef-d'œuvre : « Je crois pouvoir être sûr que je ne trouverai pas de concurrent dont le talent comique égale le mien, maintenant que Tieck est vieux ». « Je puis être certain que personne n'a rien envoyé de mieux. » Il a réalisé l'idéal de la comédie, ou du moins son idéal de la comédie, à un degré que personne en Allemagne n'avait encore atteint[2]. Les échecs n'ébranlèrent pas cette belle confiance. De Copenhague il écrit à Charlotte Rousseau : « Je crois avoir donné dans le *Diamant* à la littérature allemande sa seconde comédie; Kleist lui donna la première. Il en est ainsi, j'en suis sûr; il s'agit seulement de savoir si les Allemands le reconnaîtront

1. Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 72; d'après Kulke, Hebbel, dans l'édition complète de ses œuvres qu'il projetait, aurait corrigé toutes les scènes qui se passent à la cour et aurait complètement modifié le dénouement.
2. Tag. II, 2397; 2456; 2635.

demain ou dans dix ans. Dans tous les cas le *Diamant* est sur le terrain dramatique mon expédition contre Rome. C'est beaucoup de fierté de ma part. Mais je vous prie : si je n'avais pas sur ce point une conviction inébranlable, je n'aurais rien du tout[1]. » En 1846-1847, lorsqu'il s'occupe de publier sa comédie, il déclare à diverses reprises et toujours dans les mêmes termes qu'elle est la meilleure de ses œuvres passées et futures; elle ouvrira à l'art un nouveau domaine; elle n'a pas la moindre ressemblance avec ce qu'on appelle comédie depuis Molière[2]. Avec la même énergie il affirme que le *Diamant* est fait pour avoir le plus grand succès à la scène, prédiction qui ne s'est pas encore réalisée[3]. Enfin, dans l'esquisse autobiographique destinée à Arnold Ruge, il résume : « J'écrivis alors le *Diamant*, dont l'idée fondamentale est beaucoup trop authentiquement comique pour qu'elle ait pu produire l'impression qu'elle méritait de produire à une époque où l'on dégage les lois du genre de sa variété la plus inférieure, comme si Aristophane et Shakespeare n'avaient jamais existé; on se fait une conception de la comédie d'après son dernier bâtard, la soi-disant comédie moderne, purement prosaïque[4]. » On voit se dessiner la grande lignée que Hebbel prétend continuer : Aristophane, Shakespeare, Kleist, Tieck.

Hebbel note une remarque de Bülow sur Kleist : ce dernier était très sensible à la critique parce qu'il écrivait selon une nécessité intérieure[5] ; du moins Hebbel interprète ainsi la phrase de Bülow. Écrire selon des principes immanents est en effet le meilleur moyen d'être content de son œuvre, du moment qu'on a obéi à ces principes; si l'opinion de la foule est défavorable, on en est quitte pour hausser les épaules sur la stupidité du vulgaire. De toutes les œuvres écrites jusqu'ici par Hebbel, le *Diamant* était certainement celle où il s'était permis le moins d'écarts; il pouvait rendre compte du moindre détail; l'œuvre devait être ainsi et ne pouvait pas être autrement. Le raisonnement avait constamment contrôlé le travail de l'auteur : « Sais-tu ce que c'est qu'une comédie? demande dans le prologue la fausse Muse au poète. — Hélas! répondit-il, j'en ai une idée si claire que s'il y avait un peu plus de confusion dans mon esprit, mon œuvre en vaudrait peut-être mieux[6]. » Nous avons ici l'aveu du coupable. Hebbel a écrit une comédie pour vérifier une théorie esthétique, comme d'autres mettent au jour des pièces ou des romans à thèse. Le résultat de pareilles tentatives est toujours le même, des mécanismes très ingénieux, mais pas des organismes vivants. Encore si Hebbel avait eu une ombre de talent comique, il aurait secoué, en dépit du raisonnement, le joug de la théorie. Mais il n'était capable que d'une sorte d'humour âpre et triste, produit de l'intelligence et non du tempérament. Les petits incidents comiques, les côtés naturellement plaisants de l'existence

1. Bw. II, 209. — 2. Bw. III, 321; 324; 337; Tag. III, 3961; 4168; Bw. V, 196. — 3. W. I, 460; Bw. IV, 7. — 4. Bw. V, 47. — 5. Tag. III, 4487. — 6. W. I, 308, v. 203-206.

n'arrêtent pas ses regards; il ne goûte pas dans la contemplation naïve et spontanée de la vie cette joie ample et au fond bienveillante d'où naît le talent de l'auteur comique; il plonge dans l'abîme métaphysique et ce qu'il appelle le comique n'est qu'une forme du tragique. Il était auteur comique comme Lessing était auteur dramatique, à grand renfort de pompes et de tuyaux. Mais Lessing ne se faisait pas d'illusions sur son propre compte[1].

1. Bamberg, après avoir constaté que dans son entourage le *Diamant* a peu de succès, se montre enthousiaste de la pièce [Bamberg, *Briefwechsel*, I, 301]. Mais rien ne confirme mieux ce que nous venons de dire que le jugement de Bamberg, métaphysicien de l'esthétique, auquel le sentiment poétique faisait complètement défaut.

CHAPITRE VII

SÉJOUR A COPENHAGUE (1842-1843)

I

Le 1er janvier 1842 Hebbel note dans son Journal : « 1er janvier, dix heures du soir. Maintenant que j'ai écrit cette date, je ne sais ce que je dois ajouter. C'est le mot confiance qui convient le mieux ici. Oui, confiance! c'est avec confiance que je veux commencer cette année, car j'en manque souvent. Seigneur, tu le sais! je ne demande rien de frivole; je ne demande pas l'honneur et la gloire, bien qu'il soit dur de se passer de celle-ci dans un monde rempli de gueux couronnés, je ne te demande rien de superflu, mais seulement ce qui est nécessaire à mon existence morale et matérielle, ce qui m'est indispensable à moi et à ceux qui me sont chers et je demande que tu bénisses les travaux de mon esprit. Aussi veux-je croire que tu m'exauceras[1]. »

Judith, l'édition et les représentations, n'avait jusqu'ici rapporté que peu de chose à son auteur; la collaboration au *Telegraph*, au *Morgenblatt* et à d'autres revues était irrégulière et insuffisamment rétribuée. Les travaux de librairie, comme ceux pour Berendsohn, étaient des expédients auxquels Hebbel ne pouvait et ne voulait recourir que rarement. Les charges avaient augmenté depuis la naissance de l'enfant. Au fond Hebbel vivait encore aux dépens d'Elise. Mais vers la fin de 1841, celle-ci avait dépensé ses dernières économies et Hebbel prévoyait que l'année suivante il lui faudrait gagner plus d'argent qu'il ne l'avait fait jusqu'ici. Comment? « Que Dieu nous soit en aide[2]. » Il était incapable de produire des pièces

1. Tag. II, 2416.

2. Tag. II, 2415. A son frère, qui lui demandait de l'argent, il répond qu'il lui est plus facile à lui, le paysan de Wesselburen, de gagner sa vie par le travail de ses mains qu'à lui, l'auteur de *Judith*, par le travail de son esprit : « Je lui ai dit que j'avais des dettes qu'il me fallait payer, et n'est-ce pas la vérité? Elise n'a-t-elle pas dépensé pour moi tout son avoir, et ne serais-je pas le plus grand des scélérats si je ne la défendais pas de la misère jusqu'à la dernière goutte de mon sang? » (Tag. II, 2455.

à la douzaine comme en demandait le public et comme lui en fournissaient Bauernfeld, Charlotte Birch-Pfeiffer et tant d'autres. Le médiocre était au-dessus de ses forces. « Mais alors où trouver du pain pour Elise, pour Max et pour moi[1]? »

Au commencement de 1842, bien que sa santé fût excellente et que le plan d'une nouvelle tragédie [*Moloch*] commençât à se dessiner dans son esprit, il se sentit pendant plusieurs semaines dans l'impossibilité de travailler, au point de se demander avec inquiétude si son esprit n'était pas définitivement épuisé. « Ah! je tremble en songeant aux jours à venir! Le ciel est si riche, la terre si généreuse, mais pour moi!... Oh! je me sens parfois dans une atroce disposition d'esprit! Celui à qui est refusée la joie de respirer l'air pur est précipité dans la région du vice et des égarements!... Pourquoi un homme ne commettrait-il pas un meurtre, simplement pour échapper à l'ennui?... [Le destin a accumulé ses dons sur Gœthe] et un autre dans l'âme duquel il y a pourtant les germes de quelque chose, est condamné à traîner le boulet de l'existence comme une fileuse aveugle dévide son fil;... de quoi ne serais-je capable si une fois je recevais seulement les rayons obliques du soleil? A vrai dire je demande simplement la certitude que l'avenir ne sera pas pire que le présent. Je n'exige pas davantage[2]. » « Quel profit ai-je de mon talent puisque je ne sais pas m'en servir et le faire valoir; si je ne le sais pas, la cause en est uniquement dans la misérable condition de ma jeunesse, c'est-à-dire dans un hasard.... Si j'avais de l'argent, si je pouvais voyager, peut-être pourrais-je espérer la guérison, mais je n'ai rien et ce qui m'attend, c'est la pauvreté, la misère, bref ce que l'on peut imaginer de plus terrible[3]. » Il passait son temps à lire des romans, mangeait bien, dormait bien et se consolait en pensant que ce repos était peut-être favorable à son esprit. « D'ailleurs je ne sais comment je pourrais y remédier.[4] »

Son humeur est comme toujours assez changeante. La mélancolie en forme le fond; mais il connaît aussi des instants de joie; il les doit principalement à Elise : « Les jours s'écoulent maintenant sans incidents; je me borne à tuer le temps. Et cependant je suis dans l'état présent infiniment heureux quand je songe à la situation où je pourrais me trouver. J'ai Elise, j'ai auprès de moi le plus noble et le plus fidèle des cœurs, une âme d'une beauté céleste; elle supporte tous mes défauts, elle met en fuite ma mauvaise humeur, elle s'oublie elle-même pour ne penser qu'à moi; elle ne sent que ce qui vient de moi ou ce qui me concerne. Lorsqu'à midi je vais chez elle, lorsque nous nous asseyons pour prendre notre modeste repas, nous ressentons sûrement tous deux plus de vrai bonheur que des milliers de gens qui courent de réunions en réunions. Seigneur, fais-moi mourir un jour avant elle[5]. » L'intérêt que Campe montre pour *Genovefa* et que la Hofburg de Vienne semble montrer pour *Judith* le rend heureux[6]. En avril les beaux jours, la clarté du

1. Tag. II, 2444; 2461. — 2. Tag. II, 2464. — 3. Tag. II, 2465. — 4. Tag. II, 2491. — 5. Tag. II, 2446; cf. II, 2459. — 6. Tag. II, 2481; 2487.

soleil, la douceur des soirs achèvent de ranimer son esprit. « Je suis inquiet seulement en songeant au terme qu'il faut payer dans quinze jours; mais Dieu y pourvoira [1]. » Une terrible catastrophe vint troubler sa sérénité : le grand incendie de Hambourg du 5 au 8 mai 1842 [2]. Mais sa maison fut épargnée par l'incendie : Campe se montra humain et lui paya dix louis d'or; il était libre de tout souci pour quelques mois et comptait employer ce répit à travailler à deux nouvelles tragédies : *Moloch*, un sujet pour lequel l'incendie de Hambourg devait fournir un fond de grand effet [3], et *Achille* : « Rien n'est plus doux et plus rassurant que de voir s'accumuler les travaux futurs, car le regard ne se perd plus dans le vague lorsqu'on songe à l'avenir; celui-ci prend forme et couleur [4] ».

Puis vient une nouvelle saute d'humeur provoquée par des démarches infructueuses auprès de Campe. Le libraire était trop bon connaisseur pour ne pas découvrir dans Hebbel un auteur d'avenir qu'il fallait ménager et en même temps trop avisé homme d'affaires pour ne pas discuter âprement les honoraires. Hebbel, selon l'état des négociations, tantôt chantait les louanges de Campe et tantôt s'indignait de sa rapacité. Il prétendait que Campe voulait sucer jusqu'à la dernière goutte de son sang et lui avait payé *Genovéva* un prix dérisoire [5]. A propos de l'édition des *Gedichte*, ce sont de nouvelles lamentations : « Oh! cet homme d'affaires froid et calculateur en négociation avec un cœur brûlant de poète blessé à mort. L'avenir pèse sur moi comme si toute l'éternité n'était qu'une immense colonne de jours lugubres et de nuits qui m'écraserait. Dans cet univers désolé je suis comme un homme privé de ses quatre membres.... Je puis chanter, mais le monde ne peut m'entendre; il ne comprend pas ma langue; je n'ai rien à lui réclamer, car je n'ai rien à lui donner [6]. » En juillet Uhland passa par Hambourg; Hebbel lui fit une visite qui lui fut rendue : « Il ne resta qu'un instant, car la voiture, avec les dames qui l'accompagnaient, l'attendait devant la porte. Il fut très cordial et très affectueux comme si nous étions de vieux amis et non pas raide et froid comme on le trouve le plus souvent et comme je le trouvai en effet en 1836. Absolument sans façon, parlant difficilement, mais d'une façon naïve et touchante. Je suis content [7]. »

Hebbel comprenait de plus en plus que lui, Elise et son enfant ne pouvaient continuer à vivre ainsi au jour le jour. « Quand bien

1. Tag. II, 2543.

2. Une description de l'incendie de Hambourg dans *Mutter und Kind*, v. 342 et suiv. W. VIII, 293-297 : « Wissen Sie was mich zumeist am grossen Brande entsetzte | Welcher ein Fünftel der Stadt in Asche legte vor Jahren? | ..... die Hungergesichter | Welche mit Ratten und Mäusen verschüchtert zu Tage sich drangten.... » Dans ce passage on peut retrouver une impression que fit sur Hebbel la misère du peuple de Naples et dont il se souvient dans *ein Trauerspiel in Sizilien*.

3. Bw. II, 124-125. — 4. Tag. II, 2548; 2551. — 5. Tag. II, 2545. — 6. Tag. II, 2574.

7. Tag. II, 2575. En septembre il vit Mme Crelinger, qui lui parut une femme d'une intelligence très ferme dans le genre d'Amalia Schoppe et sur laquelle il espéra avoir produit une bonne impression. Tag. II, 2583.

même je réussirais à me tirer d'affaire encore cette fois-ci, écrit-il un jour où la détresse se faisait particulièrement pressante, en quoi serais-je plus avancé? Je gagnerai un répit, un court délai dont on n'ose même pas jouir par crainte de ce qui va venir. Elise est maintenant dénuée de tout; pendant six ans elle m'a soutenu sur l'eau; maintenant elle est elle-même près de périr et je n'ai pas de barque où je puisse la sauver. La noblesse et la grandeur de son âme ne lui permettent pas, il est vrai, de se cramponner à moi; elle n'a pas encore la douleur des soucis; elle n'a que la noble douleur de compter parmi mes soucis et si cela était possible elle me ferait croire volontiers qu'elle n'a pas de besoins[1]. »

C'est vers le mois d'août 1842 que Hebbel commença à entrevoir un moyen de salut. Un comte Moltke, qui habitait Hambourg, lui suggéra l'idée de s'adresser à la générosité du roi Christian VIII de Danemark dont Hebbel était le sujet. On savait que Christian VIII[2] était un prince cultivé; il avait prouvé à diverses reprises son intérêt pour les beaux-arts et la littérature; plus d'un écrivain danois avait fait appel avec succès à sa libéralité. Hebbel, il est vrai, était né dans une partie de la monarchie qui avait souvent manifesté et manifestait peut-être plus que jamais des sentiments séparatistes et contre laquelle tout un parti politique en Danemark réclamait à grands cris des mesures rigoureuses. Mais on pouvait espérer que le roi, qui avait toujours montré un esprit conciliant, mettrait son honneur à ne pas se laisser influencer vis-à-vis d'un poète par une question de race ou même qu'il se montrerait particulièrement favorable à Hebbel pour gagner les cœurs des gens du Schleswig-Holstein. Enfin c'était une tradition chez les souverains danois de protéger les écrivains même étrangers[3]. Le comte Moltke se chargeait de fournir à Hebbel des lettres de recommandation pour un parent qu'il avait à la cour de Copenhague.

Il s'agissait maintenant de savoir d'abord comment Hebbel se procurerait l'argent nécessaire à son voyage et à son séjour à Copenhague, en second lieu ce qu'il demanderait au roi. Le premier point fut solutionné d'une façon particulièrement rapide et heureuse. En juin Hebbel avait écrit aux Rousseau s'excusant de ne pouvoir encore leur rendre l'argent prêté, l'incendie de Hambourg ayant plongé tout le monde dans la détresse. Le vieux Rousseau lui répondit au début de septembre en lui envoyant vingt louis d'or. « Cette somme, dit Hebbel, sera le fondement de mon avenir, car

1. Tag. II, 2545. — 2. Né en 1786, monté sur le trône à la mort de Frédéric VI en 1839.

3. Cf. Gutzkow : *Lebenserinnerungen*, III [*Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XII, 213] : « [Friedrich Hebbel] gehörte einem Staate an, der von je Dichter geehrt hat, einem Staate, der in die deutsche Literatur, in Klopstocks, Schillers Leben mit überraschenden Spenden eingriff, einem Staate, der auch noch jetzt Reisestipendien an hervorragende Talente austheilt, und, wenn diese zurückkehren, für ihre weitere Versorgung und Auszeichnung sorgt, worunter allerdings der alte Zopf der Adelserhebung fehlt, denn das gemeinte Land hat keinen Adel. Es ist also nicht Deutschland, nicht Preussen oder Bayern, sondern Dänemark. »

elle me permet de faire le voyage. » Quelques jours après Campe, de son propre mouvement, lui avançait vingt autres louis d'or : « Aucune de mes entreprises n'a été encore aussi favorisée, écrit Hebbel, la grâce de Dieu est visiblement sur moi. » Quant à ce qu'il allait chercher à Copenhague, il ne le savait pas trop lui-même. Les uns lui conseillaient de demander une bourse de voyage, les autres une chaire d'esthétique qui se trouvait vacante à l'Université de Kiel. Mais il reconnaissait lui-même qu'il y avait beaucoup de lacunes et aucun ordre dans ses connaissances : « En esthétique je sais un certain nombre de choses et il y en a d'autres que je conçois, mais il me manque la faculté de triturer mes idées, de moudre mon grain et de faire cuire mon pain. » Quant à une bourse de voyage, il n'y comptait guère.

Cependant il n'avait rien à gagner à rester à Hambourg. Campe lui avait bien proposé de prendre la direction du *Telegraph* à la place de Gutzkow avec lequel il voulait rompre ; Hebbel, quoiqu'il ne se sentît aucune disposition pour le métier de directeur de journal et qu'il prévît beaucoup d'ennuis et de tracasseries, n'avait pas cru pouvoir refuser une position qui lui assurait un revenu fixe. Mais Campe semblait maintenant ne pas vouloir donner suite à ce projet. Hebbel pensait que le voyage ne pouvait lui être que favorable, même s'il n'avait aucun résultat précis ; il avait besoin de changer d'air ; il pourrissait à Hambourg dans une situation où il se trouvait moitié par sa propre faute, moitié par la faute des circonstances[1]. Pendant tout l'été, qui avait été d'ailleurs extraordinairement chaud, il n'avait pu travailler ; son cerveau était comme desséché, mais même au retour de l'automne il resta somnolent et morose. Il espérait beaucoup du changement de milieu pour le tirer de cette torpeur[2]. Enfin il était rempli de confiance dans la vertu éducatrice des voyages. « Je serai forcé d'apprendre les manières du monde, d'observer les gens qui m'entourent, je ne pourrai pas, si je ne veux pas renoncer au but poursuivi, me retirer dans un coin avec mon humeur noire ; je serai forcé de fréquenter les hommes et il est certainement temps que je l'apprenne. Le poète en moi a atteint son plein développement, mais l'homme est bien en retard[3]. » Il quitta Hambourg le 12 novembre 1842[4].

II

A Kiel il prit auprès d'Olshausen[5] quelques renseignements sur la chaire d'esthétique à pourvoir et arriva à Copenhague le

1. Tag. II, 2607. — 2. Tag. II, 2594 ; 2607. — 3. Tag. II, 2586.

4. Quelques jours auparavant son fils Max avait été baptisé à Wandsbeck, les lois de Hambourg ne permettant pas qu'un enfant naturel reçût le nom de son père Tag. II, 2607, 2608.

5. Theodor Olshausen, né en 1802 à Gluckstadt, mort à Hambourg en 1869. De bonne heure mêlé au mouvement libéral, de 1824 à 1829 en fuite comme demagogue. A partir de 1830 avocat à Kiel et directeur-fondateur du *Kieler*

14 novembre, sous une pluie battante, dépaysé et fort mélancolique. La politesse excessive des Danois l'agaçait, par raison d'économie il dut recommencer à mener à Copenhague la même vie qu'à Munich. Déjà pendant le voyage il avait vécu en partie de café, cherchant tous les prétextes pour ne pas accompagner les autres voyageurs à l'auberge. A Copenhague il habita pendant les premiers jours dans un hôtel dont l'installation confortable le faisait frissonner en songeant à la note [1]. Il fut très heureux de trouver bientôt une chambre meublée pour un prix modéré; il put alors recommencer à prendre chez lui des repas qui se composaient de pain et de café; pendant des semaines entières il ne paraissait pas au restaurant, mais il dissimulait soigneusement sa misère à ses propriétaires. Le résultat était que les gens le croyaient riche et cherchaient de toutes les façons possibles à l'exploiter. Tout cela ne contribuait pas à le rendre gai, car jamais il n'a pris sa situation avec humour. Un jour que pour la première fois de sa vie il avait dû repriser des chaussettes, cet événement semble l'avoir particulièrement abattu. « Je ne crois plus à l'avenir et c'est cette foi qui jusqu'ici me soutenait. Les années que je considérais comme des années de souffrances et d'épreuves sont maintenant à mes yeux des années d'abondance; je tombe toujours plus bas jusqu'à ce que la terre ait pitié de moi et m'engloutisse. N'étaient l'enfant et Elise, peu m'importerait [2]. »

Les démarches qu'il lui fallait faire auprès des différents personnages de la cour, pour obtenir une audience du roi, n'avaient non plus rien d'agréable. Il les raconte longuement à Elise. Ce qui lui causait le plus d'ennuis était sa totale ignorance des manières mondaines. D'homme à homme, dans une conversation sur un sujet sérieux, il était sûr de lui; il remarquait même que plus son interlocuteur était une personne importante, moins il sentait d'embarras [3]. Mais dans un salon il perdait complètement la tête; faire des révérences et des compliments, prendre avec chacun le ton convenable, entretenir une conversation amusante et frivole, se souvenir à temps des gestes et des paroles qu'exige en chaque circonstance l'étiquette mondaine, Hebbel n'y parvenait pas; il avait conscience d'être gauche, ridicule et gênant; de retour chez lui, il épanchait son mécontentement contre lui-même dans de longues lettres à Elise [4].

Ses démarches aboutirent à une audience du roi le 12 décembre. Devant Christian VIII Hebbel affirme n'avoir pas ressenti le

Correspondenz-Blatt, organe libéral, qui luttait pour la cause du Schleswig-Holstein. [*Allg. dtsche Biogr.*, Bd. XXIV, 330 et suiv.]. Sur le voyage cf. Tag. II, 2617; Bw. II, 128-129.

1. Bw. II, 130; 128-129; Kuh. II. 4.

2. Tag. II, 2622; cf. 2623; 2625; 2629. Sur ses dépenses moyennes par mois : 38 thalers, sur son logement, sur ses économies de chauffage et sur le froid dont il avait à souffrir, cf. Bw. II, 162; 175-176. « Je réduis mes dépenses au strict minimum, mais je dépense quand même beaucoup d'argent. »

3. Bw. II, 136. — 4. Cf. Bw. II, 139 et 146-149, ses lamentations sur un dîner chez le comte Moltke.

moindre trouble et avoir parlé avec la franchise et la dignité qui conviennent à un homme conscient de sa valeur; il prétend avoir fait par là impression sur le roi [1]. A la suite de cette audience il décida de ne pas demander plus longtemps la chaire de Kiel, mais de borner ses ambitions à une bourse de voyage et, pour être mieux à même de faire les démarches nécessaires, il résolut de rester tout l'hiver à Copenhague, alors que primitivement il croyait être de retour à Hambourg pour la Noël [2]. Un matin de décembre un jeune homme très élégamment mis et de figure intelligente se présenta chez lui. C'était un certain Möller qui, au nom d'un groupe de jeunes littérateurs, entre autres Christian Winther, un poète lyrique assez connu, venait assurer Hebbel de son admiration et de celle de ses amis. Hebbel apprit à cette occasion que la *Judith* et les poésies lyriques comptaient de nombreux lecteurs parmi la jeune génération et il se réjouit de voir que, malgré le silence dédaigneux de la critique allemande, ses œuvres étaient si répandues dans une nation étrangère. Möller prouva par quelques remarques judicieuses qu'il était parfaitement en état de comprendre et d'apprécier Hebbel; il voulait même traduire *Judith* et la faire jouer à Copenhague [3].

Il offrit à Hebbel de l'introduire dans un cercle d'étudiants où il aurait à sa disposition de nombreuses revues. Hebbel fréquentait déjà un local de ce genre, l'Athenäum, pour se tenir au courant des nouveautés littéraires et économiser en même temps l'éclairage et le chauffage. Il passait aussi de longues heures à la Bibliothèque Royale où il lisait la chronique de Néocorus, Ranke, Spinoza, l'*Esthétique* de Hegel, Bruno Bauer, Strauss, la traduction d'Aristophane par Droysen et celle de Platon par Schleiermacher [4]. Il ne manquait donc pas de distractions intellectuelles et il se disait parfois que, même s'il n'obtenait pas sa bourse de voyage, il n'aurait pas à regretter son séjour à Copenhague. Il y acquérait une plus grande expérience de la vie; le changement de résidence l'avait secoué et, quoique cette sensation fût d'abord désagréable, les suites en étaient salutaires [5]. Mais, à d'autres moments, il voyait son existence à Copenhague sous un jour plus sombre. Sauf ses visites officielles, il manquait à peu près totalement de relations. Vers la fin de décembre il passa quinze jours sans avoir l'occasion de dire un mot à personne et, dans ces conditions, il éprouvait quelque peine à se défendre du spleen [6]. Il fêta mélancoliquement la Noël et le premier de l'an par une tasse de café et un gâteau dans sa chambre. Il n'avait même pas la consolation de se dire que l'année écoulée lui avait apporté quelque œuvre importante; toute sa production se bornait à seize poésies dont aucune de grande valeur [7]. Les démarches semblaient devoir rester sans résultat. Littérairement il était pour ainsi dire mort. On avait organisé contre lui la conspiration du silence; on n'avait pas dit un mot de son recueil de

1. Bw. II, 151-157. — 2. Bw. II, 138; 162-164. — 3. Bw. II, 157-158. — 4. Tag. II, 2520; Bw. II, 143; 167; 179; R. M. Werner, *Hebbel, sein Leben und seine Werke*, p. 184. — 5. Bw. II, 176. — 6. Bw. II, 184. — 7. Bw. II, 169-170.

poésies; Gutzkow parlait de *Genoveva*, mais pour se livrer contre l'auteur à une violente diatribe : « Si la destinée de deux êtres n'était pas liée à la mienne, tout me serait indifférent;... le bonheur me méprise peut-être parce qu'il voit qu'il n'y a plus rien à faire de moi. Mais Elise! mais Max!... la source intérieure ne jaillit plus; tout ce que je commence échoue; lorsque j'étudie, mon cerveau ne se remplit pas d'idées, mais de vapeur. A quoi bon en écrire plus long? » Dans ces dispositions d'esprit il acheva l'année 1842 [1].

III

C'est ici le moment de parler d'un homme dont le nom revient très souvent dans les lettres écrites par Hebbel pendant son séjour à Copenhague : Adam Œhlenschläger. Déjà en 1833-1834, lorsque Hebbel cherchait par tous les moyens à quitter Wesselburen, il s'était, par l'intermédiaire d'un ami, adressé à Œhlenschläger pour lui trouver une position à Copenhague. Cette démarche n'eut pas de résultat [2]. Hebbel professait alors pour le Danois une admiration qui diminua au cours des années qui suivirent. A Heidelberg il note dans son Journal un jugement défavorable de Gœthe sur Œhlenschläger dont il soumet lui-même à Munich les poésies lyriques à une sévère critique : « Des champignons dont l'auteur prétend que ce sont des fleurs [3] ». A Copenhague, il se décida seulement au commencement de décembre à aller voir Œhlenschläger. Déjà dans l'antichambre il put contempler le portrait du maître du logis sur le visage duquel se reflétaient à la fois, dit-il, l'enthousiasme du poète et le contentement de vivre d'un bon bourgeois. Œhlenschläger lui-même était un homme de manières aimables et d'un embonpoint qui excitait la confiance; il paraissait beaucoup moins âgé qu'il ne l'était réellement [il avait soixante-trois ans]. Il parut ignorer complètement le nom et les œuvres de Hebbel, mais celui-ci, qui était dans un de ses bons jours, lui donna par son entretien la meilleure idée de son intelligence.

Œhlenschläger ne tarda pas à lui conter tout ce qu'il avait sur le cœur. Il se plaignit que les critiques allemands ignorassent systématiquement la littérature danoise et en particulier que Gervinus et Mundt connussent de lui tout au plus *Le Corrège*. Cette vanité naïve gagna le cœur de Hebbel; ils causèrent de Uhland et de Hegel; Œhlenschläger raconta des anecdotes sur Tieck, Steffens et les Schlegel; bref, quand Hebbel se retira au bout de plus de deux heures, ils étaient enchantés l'un de l'autre et Hebbel dut promettre de revenir dîner et de lire sa *Genoveva*. Il avait enfin trouvé

1. Tag. II, 2627. — 2. Bw. I, 22; 25; 26; 32; 33.

3. Tag. I, 258; 594. En 1840, à l'occasion du couronnement de Christian VIII, il s'adressa à Œhlenschläger pour obtenir le doctorat par faveur spéciale du roi. (Bw. II, 34.)

quelqu'un avec qui échanger des idées, le meilleur remède pour lui contre la mélancolie. « Ce n'est pas un esprit profond mais réceptif, disait-il d'Œhlenschläger, une nature non pas puissante, mais belle et harmonieuse; ce qui lui manque pour être un grand poète lui a peut-être servi à parfaire sa personnalité.... En tout cas c'est un caractère aimable et absolument digne de respect, d'autant plus que s'il est vaniteux, il ne se laisse pourtant pas entraîner par la vanité à monter sur des échasses [1]. »

Il s'établit entre eux une sincère amitié. Avec quelques réserves Œhlenschläger approuvait *Genoveva* : « Ses éloges s'adressaient à mon talent et son blâme à ma pièce ». Il trouvait celle-ci trop cruelle et trop métaphysique. Hebbel se garda de discuter, pensant qu'Œhlenschläger appartenait trop à une autre époque pour comprendre le temps présent, mais il vit qu'il louait avec joie tout ce qui répondait à la nature de son esprit et de son caractère et cherchait à se montrer équitable pour le reste : « C'est tout ce que l'on doit demander et personne ne peut davantage, car nul ne peut sortir de sa peau ». La franchise d'Œhlenschläger acheva de gagner la sympathie de Hebbel. Par nature Œhlenschläger goûtait mieux la poésie lyrique que le drame; quelques pièces de Hebbel lui parurent si parfaites que, grâce à une petite supercherie de l'auteur, il put les attribuer à Gœthe [2]. Dans *Judith* il trouva maint passage à critiquer, mais le génie de l'auteur lui en imposait visiblement : « La puissance créatrice lui inspire du respect, mais il voudrait d'autres fruits; ce sont là des détails [3] ». Du *Diamant* Œhlenschläger pensait que Tieck ne pouvait manquer de le louer [4].

En ce qui concerne Hebbel, celui-ci était loin, il est vrai, d'estimer son vieil ami comme poète autant que comme homme. Certaines tragédies d'Œhlenschläger le remplissaient d'effroi tellement il les trouvait mauvaises, et il jugeait les autres tout au plus passables ou bonnes par endroits. Œhlenschläger restait toujours dans la sphère du gracieux et de l'aimable; « dans l'orage de la tragédie le tonnerre et les éclairs lui paraissent jusqu'à un certain point superflus [5] ». Si Hebbel ne discutait pas, à vrai dire, avec Œhlenschläger de tout ce qui touchait à la tragédie, c'est qu'il se rendait compte qu'entre eux il n'y avait pas divergence sur des points particuliers, mais désaccord sur les principes. Œhlenschläger ne pouvait comprendre réellement Hebbel et celui-ci trouvait, par exemple, la conception qu'Œhlenschlager se faisait de la conciliation dans la tragédie banale et superficielle [6]. Mais Hebbel ne faisait pas de difficultés pour reconnaître que son ami avait écrit des œuvres estimables et que, d'ailleurs, le point de vue devenait tout autre si l'on replaçait Œhlenschläger dans l'ensemble de la littérature danoise; ici il avait joué un grand rôle comparable à celui de Schiller dans la littérature allemande [7].

1. Bw. II, 139-146. — 2. Bw. II, 159-163. — 3. Bw. II, 184. — 4. Bw. II, 209; 219. — 5. Bw. II, 199. — 6. Bw. II, 177; 178.

7. Bw. II, 161; 177. Sur les relations de Hebbel et d'Œhlenschläger et sur la vanité de celui-ci, cf. une conversation de Hebbel avec Gutzkow [*Gutzkow's*

Par Œhlenschläger Hebbel fit la connaissance de Thorwaldsen. Déjà à Munich il avait eu l'occasion de voir à la Glyptothèque un certain nombre d'œuvres de ce sculpteur, entre autres le Jason et le buste de Schiller, qui l'avaient rempli d'admiration. Au mois de janvier 1843 il rencontra un jour chez Œhlenschläger Thorwaldsen, dont la taille imposante, la noble figure et le ton simple mais ferme firent sur lui une grande impression : tandis que Uhland avait l'air d'un savetier, on devinait tout de suite, à voir Thorwaldsen, un homme de génie. Hebbel savait par Œhlenschläger que Thorwaldsen, sorti du peuple, avait connu la misère dans sa jeunesse et conservé de son origine quelque chose de fruste, de puissant et de naïf; il ne savait pas encore lire [1]. Œhlenschläger et Hebbel trouvèrent Thorwaldsen se promenant au milieu de ses créations comme un Jupiter ou un patriarche, avec ses longs cheveux, des bas et un bonnet de laine. Le premier jour Hebbel vit tant de belles choses à la fois qu'à vrai dire il ne vit rien. Plus tard il passa dans cet atelier des heures de vénération et de volupté; son individualité jouissait des chefs-d'œuvre qu'elle voyait, en même temps qu'elle se dissolvait ou se confondait dans ces chefs-d'œuvre, mais seulement pour atteindre par là un degré supérieur. Il partait de ce fait pour réfléchir sur l'influence que l'art exerce essentiellement sur l'âme de l'homme. Il causa esthétique et sculpture avec Thorwaldsen; celui-ci lui montra par des exemples combien le marbre était plus vivant que le plâtre et, sur une question de Hebbel, il entra dans quelques détails sur sa façon de travailler. Avant de commencer une œuvre il attendait d'en avoir dans son esprit, au moins par ses traits essentiels, la représentation claire; seuls les détails venaient

ausg. Werke, hrsg. v. Houben, Bd. XII, 214-215] : « Mich drängte es doch, da ich einmal in Copenhagen war, den alten Adam Œhlenschläger zu sehen. Er lebte noch, war Conferenzrat und hochbetagt. Die deutsche Sprache war ihm von je geläufig. Da ihm die neuere dänische Literatur ihm ein Greuel geworden war, so hatte ich einen Verbündeten in ihm. Ich erzählte ihm meinen Bildungsgang. Er nahm den lebhaftesten Antheil. Allmählich kam ich durch Zufall auch auf Shakespeare. Ich weiss nicht, wie es kam, dass ich mich in eine lange bewundernde Charakteristik desselben hineinredete. Œhlenschläger wurde immer einsilbiger. Ich brach mehr und mehr in Begeisterung aus, pries Shakespeares Kenntnis der menschlichen Seele, seine Macht des natürlichen Ausdrucks, seinen Bilderreichthum. Œhlenschläger wird zuletzt völlig stumm und hört nur noch zu. Ich komme auf einzelne Charaktere, auf den Othello und die Eifersucht, auf den Macbeth und den Ehrgeiz, — plötzlich springt mein Alter mit den langen weissen Haaren vom Sofa, stellt sich mit seinen weit aufgerissenen blauen nordischen Augen vor mich hin und schreit mich wie ein Wilder an : « Herr, jetzt hören Sie auf! Andere Leute haben auch etwas geleistet. » Ich konnte nichts Besseres tun als eiligst meinen Hut suchen, um mich vor dem alten Berserker in Sicherheit zu bringen. » On peut penser que Gutzkow a quelque peu enjolivé le récit de Hebbel; la même anecdote est racontée dans Frankl [*Zur Biographie Fr. Hebbels*, p. 60], mais la fin est différente : « Ich schwieg und Œhlenschläger mochte merken was ich denke. Da kam seine ganze Liebenswürdigkeit zu Tag. « Mir scheint, sagte er lächelnd, ich habe da etwas sehr Dummes gesagt. Vergessen wir das! » Ruge, chez lequel Hebbel conduisit Œhlenschläger pendant son séjour à Paris en 1844, parle également de la vanité naïve du vieux Danois. [Ruge, *Zwei Jahre in Paris*, Bd. I, 409-414.]

1. Bw. I, 209; 211 ; Tag. II, 2636; Bw. II, 161-162.

s'y ajouter au cours de l'exécution; Hebbel vit par là que Thorwaldsen suivait la même méthode que lui. Ces visites étaient pleines d'enseignements précieux. Celui qui n'a pas vu de ses propres yeux les chefs-d'œuvre de l'art plastique, disait Hebbel en sortant de chez Thorwaldsen, a de la beauté une notion aussi incomplète que de la mélodie d'une langue celui qui ne l'a entendu parler que par des gamins de la rue ou des gens d'affaires, et jamais par un poète [1]. A une des œuvres de Thorwaldsen qu'il avait le plus admirée, Ganymède et son aigle, il consacra une poésie où il condense ses impressions [2].

IV

Mais le plus grand service qu'Œhlenschläger lui rendit, fut de le guider et de le soutenir dans ses démarches; cet appui fut peut-être décisif. Hebbel lui avait exposé franchement toute la situation; Œhlenschläger l'avait encouragé à demander une bourse de voyage, lui vantant la libéralité du roi et lui promettant de le seconder de son influence personnelle; il mit même ses finances à la disposition de Hebbel en cas de besoin pressant d'argent [3]. Hebbel adressa au roi une requête, sollicitant une bourse de voyage pour trois ans [4]; une lettre d'Œhlenschläger au roi, jointe à cette requête, attestait le mérite de Hebbel et rappelait que les souverains danois ou leurs sujets étaient souvent venus en aide à des écrivains allemands : Klopstock, Claudius, Schiller [5]. Dans une audience, le 23 janvier, le roi s'engagea à examiner la requête avec bienveillance; c'était presque une promesse. « Ce jour est le plus heureux de ceux que j'ai passés jusqu'ici à Copenhague [6] » écrit Hebbel. Il lui fallut visiter encore de nombreux bureaucrates; on peut lire le détail de ses démarches dans ses lettres à Elise. Il était sans cesse tourmenté par la crainte de s'aliéner quelqu'un par son ignorance des usages; il croit remarquer qu'un personnage influent qu'il a oublié de saluer ou auquel il n'a pas fait à temps une visite, le traite avec une froideur marquée; il consulte Elise; il se plaint qu'elle n'entre pas dans assez de détails sur ce point; il ne se lasse pas de répéter que dans ses démarches tout est une question de formes et non de talent personnel; s'il échoue, ce sera pour n'avoir pas su complimenter avec aisance une maîtresse de maison ou pour avoir maladroitement usé de sa fourchette dans un dîner. Il attribuait le succès de Geibel, dont l'étoile commençait à se lever, au fait que Geibel avait sans doute appris dans ses voyages à fréquenter la bonne société. Il se promettait que s'il obtenait sa bourse, il en emploierait une partie à combler les lacunes de son savoir et surtout à acquérir les manières du grand monde [7].

1. Tag. II, 2638; Bw. 214-217. — 2. W. VI, 281. — 3. Bw. II, 184-185. — 4. Bw II, 192-194. — 5. Bw. II, 187-188. — 6. Bw. II, 188-189; Tag. II, 2640. — 7. Bw. II, 204; 186-189; 202-203; 212-214.

L'existence de Hebbel à Copenhague n'était selon lui guère moins monotone qu'à Hambourg. Il n'avait pour ainsi dire pas d'autres relations qu'Œhlenschläger qu'il voyait deux fois par semaine; la différence d'âge et de condition sociale lui commandait de garder une certaine réserve. Il avait des livres en abondance et travaillait avec ardeur; il consultait à la bibliothèque et aux archives de vieilles chroniques et de vieux documents relatifs à l'histoire des Dithmarses, mais la solitude, dit-il, n'est agréable que lorsqu'on s'occupe à creuser de grandes idées ou à mûrir des œuvres importantes; sinon elle est insupportable [1]. Or, depuis son arrivée à Copenhague, il était, sauf quelques poésies insignifiantes, tellement improductif qu'il se demandait avec inquiétude si la source poétique n'était pas tarie en lui. Aucun projet de drame ne se dessinait à l'horizon; le *Moloch* lui-même, « qu'il avait vu de si près qu'il aurait pu le saisir avec les mains », avait disparu dans les profondeurs de son esprit.

Sa santé lui paraissait compromise; il souffrait d'une somnolence et d'une lourdeur de tête perpétuelles, il lui était impossible de travailler avec fruit et continuité [2]. Ses lettres de cette époque se ressentent de cette apathie; on y trouve sans doute de jolis passages, par exemple lorsqu'il essaie de caractériser la beauté des Danoises [3]; mais le ton général est celui de la lassitude et de la mauvaise humeur. Ses seules joies, ou à peu près, sont les lettres d'Elise; à distance et dans la solitude son amie lui devient plus chère et son souvenir s'entoure d'une auréole; il découvre en elle, particulièrement dans ses rêves, une poésie qui s'ignore : « Je ne sais si je réussirai à te procurer le bonheur et si je pourrai te fournir une compensation pour tout ce que m'ont sacrifié ton amour et la noblesse de ton âme, si supérieure à la vertu féminine, ordinairement négative; mais je suis sûr d'avoir un monument dans le Panthéon des esprits et sur ce monument il sera peu parlé de moi, mais beaucoup de celle que j'ai non seulement aimée, mais admirée le plus au monde [4] ».

A partir du commencement de mars une violente attaque de rhumatismes tint Hebbel au lit ou à la chambre. Ses lettres de cette période ne sont qu'une longue litanie de plaintes. Pour avoir voulu économiser le chauffage, il était maintenant tombé malade et voyait s'allonger démesurément la note du médecin jusqu'au moment où il mit celui-ci à la porte. Il se plaignait aussi que sa maladie le forçât à manger tous les jours [il avait un excellent appétit], car, ayant constamment auprès de lui sa propriétaire comme garde-malade et cuisinière, il lui était impossible de faire croire, comme auparavant, qu'il avait déjeuné alors qu'il ne l'avait pas fait. Il souffrait du manque de linge, n'ayant que trois chemises et devant en changer constamment, car le médecin lui avait recommandé de suer sans relâche. Les jours étaient pour lui d'une longueur interminable; il

1. Bw. II, 208; 205. — 2. Tag. II, 2541. — 3. Bw. II, 200. — 4. Bw. II, 211-212.

recevait bien quelques visites : le jeune Danois Möller, qui lui faisait espérer que *Judith* serait jouée à Copenhague l'hiver suivant, sans modification, et surtout Œhlenschläger, qui lui témoigna une affection vraiment paternelle, montant malgré son âge ses quatre étages et passant de longues heures dans l'atmosphère malsaine de cette chambre de malade. Quand Hebbel commença de se lever, Œhlenschläger lui envoya sa robe de chambre [1].

Il travaillait aussi, car la souffrance physique semblait stimuler son cerveau. Ce fut dans son lit qu'il commença d'écrire sa tragédie *Maria Magdalena* ; le premier acte fut l'improvisation fiévreuse d'une soirée. La poésie, disait-il, est chez moi comme une plante sur laquelle on entasse des pierres et qui trouve cependant toujours moyen de surgir à la lumière et d'enlacer la pierre de ses tiges. Mais tout cela ne remplissait que quelques heures par jour. Le reste du temps, Hebbel déversait sa bile dans de longues lettres à Elise ; chaque jour il en écrivait quelques pages. Il esquissait tout un système pessimiste de l'univers. Le 18 mars arriva, l'anniversaire de ses trente ans : « J'entre dans la troisième décade de ma vie comme dans une sombre chambre de torture ; on m'a bandé les yeux et je sens sur la nuque un courant d'air froid qui vient peut-être du glaive que l'on brandit pour m'exécuter. Ah ! je suis tout à fait malheureux ! A quoi bon écrire ? Pourvu que personne ne vienne me voir aujourd'hui ! Je veux être dans ma chambre comme au fond d'un puits [2]. » Pour comble de malechance, la lettre habituelle d'Elise arriva avec quarante-huit heures de retard, de sorte que Hebbel, qui ne pouvait s'expliquer ce silence que par une maladie ou un accident, passa par toutes sortes d'angoisses [3].

Mais des jours meilleurs approchaient. Le 4 avril Œhlenschläger, des larmes de joie dans les yeux, vint lui annoncer que le roi lui accordait une bourse de six cents thalers danois pour deux ans. Hebbel remercia le ciel : « Seigneur, je sens la grandeur de la grâce que tu m'as faite et le poids des devoirs qu'elle m'impose ; je veux honorablement faire effort et lutter [4] ». Quelques jours plus tard il reçut l'avis officiel [5]. Une lettre avec l'en-tête : *Victoria !* était partie le jour même pour Hambourg [6]. Hebbel était heureux comme un enfant. Son humeur s'assombrit, il est vrai, un peu pendant les quelques semaines qui suivirent lorsque, le printemps tardant à venir, le rhumatisme ne céda le terrain que lentement. Hebbel se

1. Sur ces quelques semaines pénibles Hebbel racontait plus tard à Frankl : « Œhlenschläger kam täglich und blieb von zehn bis zwei Uhr bei mir. Er las mir ein jedesmal Sachen von sich vor. Nachmittag kam er wieder. Die Leute bei denen ich wohnte, bekamen dadurch grossen Respect vor mir, indem sie die allgemeine Bewunderung für ihren berühmten Dichter und den Respect vor dem Etatsrath theilten. Sie waren aber auch sonst gegen mich sehr freundlich;..... diese brave dänische Familie ist mit Schuld dass ich in der Schleswig-Holsteinischen Frage meine Stimme nicht erhebe. » Hebbel raconte aussi comment ce fut lui qui donna à Œhlenschläger l'idée d'écrire ses mémoires (Frankl, *zur Biographie Fr. Hebbels*, p. 59-61).

2. Bw. II, 232. — 3. Sur cette période, Bw. II, 223-247, passim, et Tag. II, 2655; 2670. — 4. Tag. II, 2671. — 5. Tag. II, 2672. — 6. Bw. II, 248-254.

plaignait de s'ennuyer atrocement et soupirait après le moment où il pourrait enfin quitter une ville où il n'avait plus rien à faire, pour commencer à réaliser les projets qu'il pouvait maintenant se permettre [1]. Enfin le 27 avril, à six heures du soir, il s'embarqua : « Le soleil dorait cette ville qui me restera éternellement chère ». Le lendemain soir il était à Hambourg; Elise l'attendait au bureau de poste [2].

V

Qu'est-ce que Hebbel allait faire de sa bourse de voyage? En décembre 1842 il songeait à rester à Hambourg jusqu'au mois d'août de l'année suivante, puis à se rendre à Berlin pour y chercher une situation stable; Œhlenschläger l'avait assuré qu'il n'avait pas besoin de voyager tout le temps [3]. Ce qui attirait Hebbel à Berlin (il parlait déjà de ce projet en juillet 1842 [4]) c'était l'espoir de se créer dans le monde des théâtres, grâce à Mme Crelinger, d'utiles relations; ses pièces jouées à Berlin auraient eu beaucoup plus de retentissement que jouées à Hambourg. Une fois qu'il a obtenu sa bourse de voyage les pensées de Hebbel se portent plutôt vers Paris et l'Italie; la seule chose dont il soit certain c'est qu'il ne séjournera pas longtemps à Hambourg; s'il n'écoutait que son cœur, il resterait dans cette ville, écrit-il à Elise, mais sa raison ne lui permet pas de s'y confiner [5]. Il n'y trouvait personne avec qui il pût causer, échanger des idées, apprendre des choses nouvelles, discuter, développer et préciser ce qui n'était encore qu'à l'état de germe dans sa pensée; à vivre continuellement avec Elise, avec son enfant, avec les parents d'Elise et avec toutes les commères du voisinage dont le nom revient souvent dans les lettres de Hebbel, il s'enlisait, perdait le goût du travail et la vivacité de l'esprit. Le seul ami avec lequel il fréquentât intimement était Janinski : Hebbel avait fait autrefois sa connaissance chez Amalia Schoppe avec laquelle ils s'étaient brouillés à peu près en même temps. Il semble avoir été un littérateur raté et aigri qui par ses plaintes perpétuelles encourageait Hebbel dans ses idées noires, le détournait de toute activité intellectuelle et veillait jalousement à ce qu'il ne fréquentât pas avec d'autres amis qui pussent le tirer de sa misanthropie. A distance Hebbel se rendait compte de ce que ses relations avec Janinski avaient eu pour lui de funeste [6].

Le voyage lui fut très utile en lui faisant respirer un air plus pur : « J'apprends à diminuer la distance qui me séparait du monde et des hommes, distance qui dans ces derniers temps allait toujours en grandissant; j'exige moins de mes semblables et plus de moi-même [7] ». Il écrivait à Janinski dans ce sens : « Ce voyage mar-

1. Bw. II, 255-256; 261-262; 264-268 et passim. — 2. Tag. II, 2676. — 3. Bw. II, 163-164. — 4. Bw. II, 123. — 5. Bw. II, 259-260. — 6. Bw. II, 165-166; 171; 173; 180-181. — 7. Bw. II, 180-181.

quera dans ma vie une nouvelle époque.... car je me suis rapproché de mes semblables et je m'en réjouis. Je trouve qu'on court plus de risques et qu'il est moralement plus dangereux de se tenir à l'écart en proie à un amer mécontentement que de fréquenter avec les hommes;... il faut leur tendre la main comme un frère pour la leur serrer et non pas avec un mépris aristocratique pour qu'ils la portent à leurs lèvres. La force véritable, qui n'est véritable que parce qu'elle connaît ses limites, ne sera jamais hautaine; en considérant l'abîme qui la sépare de l'idéal, elle oubliera volontiers la distance entre elle et ce qui lui est inférieur.... D'une époque de transition je suis parvenu à une époque d'achèvement et de repos. Je me suis soumis à un sévère examen et suis arrivé à des résultats qui ne me sont nullement favorables. Je suis forcé d'accorder à l'univers des droits beaucoup plus étendus et à moi-même des droits beaucoup plus restreints que je ne le faisais auparavant.... L'avenir me réserve de durs travaux, de pénibles efforts et de grands sacrifices, mais si je réussis à obtenir de haute lutte une place dans l'existence, j'espère que cette fois mes actes correspondront au degré de connaissance que j'ai atteint [1]. »

On apprend l'orgueil dans la solitude. En se tenant à l'écart, comme il le faisait depuis déjà sept ou huit ans à Munich et à Hambourg, en vivant dans l'exclusive contemplation de lui-même et des produits de son esprit, Hebbel avait été entraîné toujours davantage à un culte du moi qui devenait en pratique un farouche égoïsme. Forcé de rentrer en relations avec les hommes, il découvrit qu'il n'était pas unique au monde et il apprit des sentiments nouveaux : l'humilité et une sorte de charité chrétienne. Dans leur commune faiblesse les hommes doivent se rapprocher les uns des autres; les plus éminents doivent élever jusqu'à eux ceux qui ont eu une moindre part aux richesses de l'esprit et « ils mériteront ainsi la grâce d'être élevés par l'idéal jusqu'à lui ». Hebbel parle de cet idéal comme d'un dieu miséricordieux. L'homme de génie attirera même le plus humble de ses semblables dans ses bras comme un frère et ne lui tendra pas sa main à baiser, car c'est là un traitement que « la nature humaine, même à son degré le plus bas, est encore trop noble pour supporter ».

C'est avec de semblables sentiments que Hebbel prétend avoir fait ses débuts dans l'existence; il a connu ensuite l'extrême opposé, pour revenir enfin à son point de départ, mais il ne regrette pas ces fluctuations, car il est maintenant plus riche d'expériences et plus ferme dans son point de vue : « La vérité ne devient forte que par l'erreur ». C'est par le raisonnement seul qu'après des années d'efforts Hebbel est arrivé à ces conclusions; il n'a, dit-il, aucune raison de sentiment pour reconnaître à la société une valeur plus haute et des droits plus étendus au moment où cette société fait preuve à son égard d'une dureté et d'une hostilité aussi injustifiées, mais sa raison ne peut nier que « l'on supporte plus facilement

1. Bw. II, 195-196.

d'être mécontent de soi-même que de l'univers, bien qu'à première vue le contraire paraisse peut-être plus vraisemblable ». Ces maximes sont nouvelles chez Hebbel et il se passera encore quelque temps avant qu'elles règlent sa conduite, mais il commence alors d'écrire le drame qui porte le nom de la pécheresse à laquelle il fut beaucoup pardonné parce qu'elle avait beaucoup aimé.

VI

La renommée de Hebbel s'étendait lentement ; il s'en apercevait lui-même principalement par les comptes rendus de ses œuvres qui paraissaient dans divers journaux. Il se plaint en un endroit d'être totalement ignoré des critiques [1] ; ce n'était pas absolument exact. De son volume de poésies il avait paru des comptes rendus dans les *Blätter der litterarischen Börsenhalle* de Wienbarg [2], dans les *Grenzboten* ; [Hebbel y était signalé comme le plus remarquable et le plus profond, mais aussi le plus difficile à comprendre des poètes lyriques contemporains [3]], dans le *Stuttgarter Morgenblatt* par Menzel [4] et dans les *Blätter für litterarische Unterhaltung* par Willibald Alexis [5]. Hebbel attachait une importance particulière à ce dernier compte rendu, qui était élogieux mais selon lui un peu trop court ; il estimait en effet Willibald Alexis non seulement comme romancier [*der falsche Woldemar* était selon lui une œuvre incomparable], mais comme critique ; il lui reconnaissait un jugement très sûr qui s'était déjà exercé à propos de Heine et d'Immermann [6].

Un poète de Strasbourg, Klein, qui lui était totalement inconnu, lui envoyait une poésie à sa louange ; Hebbel aurait mieux aimé un pâté de foie gras : « Cependant cette preuve de l'impression que produisent mes poésies sans qu'il y paraisse, n'est pas à dédaigner [7]. » Karl Gödeke lui écrivait pour lui demander la permission d'insérer quelques-unes de ses poésies dans le recueil : *Deutschlands Dichter von 1813-1843* [8] ; il le priait en même temps de lui envoyer une courte notice biographique : « Etre cité dans de pareils recueils, dit Hebbel, est très utile ; on agrandit ainsi le cercle de son public [9] ». Il semblait que *Judith* dût être représentée à Vienne [10]. Nous avons vu qu'il était également question de la jouer à Copenhague et dans cette ville les étudiants avaient prié Hebbel de leur faire quelques conférences de littérature ou d'esthétique ; sa crise de rhumatisme l'en empêcha à son grand regret [11]. Un article sur son compte parais-

1. Tag. II, 2627.

2. Bw. II, 181-182 ; il est question au même endroit d'un article de la *Leipziger allgemeine Zeitung*, sur lequel nous manquons de renseignements. Sur Wienbarg à ce moment, cf. *Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XI, 32-34 ; XII, 86-87.

3. Bw. II, 245. — 4. Bw. II, 264 ; Hebbel se plaignait d'ailleurs que Menzel l'eût qualifié de « Hegelianer » et « junger Deutsche » [Bw. II, 278]. — 5. Bw. II, 206. — 6. Bw. II, 206-207. — 7. Bw. II, 191 ; Th. Klein, 1820-1865. — 8. Hanovre, 1844. — 9. Bw. II, 244 ; la notice : W. VIII, 400. — 10. Bw. II, 253. — 11. Bw. II, 236.

sait dans le *Itzehoer Wochenblatt*, « un journal que l'on lisait plus que la Bible en Holstein et chez les Dithmarses [1] ». Dans le *Morgenblatt* de Hambourg on racontait que le roi avait fait venir Hebbel à Copenhague pour le nommer professeur [2]. Mais ce qui fit le plus de plaisir à Hebbel, ce fut un article dans la revue de Darmstadt : *Vaterland*, où Eduard Duller appréciait l'ensemble de son œuvre. Le critique faisait preuve d'intelligence et de pénétration, ce qui doublait la valeur de ses éloges; en résumé il voyait dans Hebbel le seul véritable génie poétique de l'époque [3].

De Gutzkow avait paru dans le *Telegraph*, à la fin de 1842, un compte rendu de *Genoveva* dont Hebbel entendit longtemps parler par ses amis avant de pouvoir le lire. On lui écrivait que Gutzkow s'était montré très dur pour la pièce, mais qu'il ne méconnaissait pas cependant le talent de l'auteur et semblait désirer une réconciliation [4]. Hebbel y était tout disposé. Il avouait que Gutzkow avait quelques raisons de se plaindre de lui et il se sentait à son égard dans une fausse position dont il aurait voulu sortir [5]. Il s'était montré trop cassant : « La critique de *Genoveva* peut contenir ce qu'elle voudra, elle n'excitera pas ma mauvaise humeur; au contraire, si ses attaques vont trop loin, ce sera pour moi un soulagement [6] ». Pour mettre les choses au point, il comptait sur son article : *Mein Wort über das Drama*, qui venait de paraître dans le *Morgenblatt* en janvier 1843 et dans lequel il parlait brièvement des drames de Gutzkow comme des principaux représentants du drame social en Allemagne [7] : « La vanité de Gutzkow ne sera pas satisfaite de ce passage, car elle demande plus d'éloges, mais sa conscience lui dira que j'ai rendu justice à la vérité. J'ai parlé comme la postérité parlera de lui; on ne le rangera pas parmi les grands auteurs dramatiques, mais ses œuvres ne seront pas non plus condamnées sans appel; on dira qu'il s'est servi avec beaucoup d'esprit de la forme dramatique pour mettre sous nos yeux la société moderne.... Maintenant j'ai obéi à la voix de mon cœur qui depuis longtemps me reprochait des torts vis-à-vis de Gutzkow.... Maintenant je me sens soulagé [8]. » Ses derniers remords disparurent lorsqu'il reçut le compte rendu lui-même. Il était injuste, mais d'une vérité subjective en ce sens que c'était « la sincérité de la haine, l'injustice de la passion ». « Je ne pouvais attendre autre chose de Gutzkow; je l'avais trop gravement offensé. » Si Gutzkow

1. Bw. II, 260. — 2. Bw. II, 265.

3. Bw. II, 267; 270-271. Ed. Duller, né en 1809 à Vienne, fixé de 1836 à 1849 à Darmstadt, de 1849 à sa mort, en 1853, à Mayence où il était prédicateur de la secte des « Deutschkatholiker ». Il a combattu toute sa vie pour le libéralisme religieux qui inspire ses travaux historiques (entre autres sa *Geschichte der Jesuiten*, 1845) et ses romans historiques (*Kronen und Ketten*, 1835; *Loyola*, 1836; *Kaiser und Papst*, 1838). Il était connu aussi par des drames (*Meister Pilgram*, 1828) et des poésies lyriques. Cf Gutzkow, *Eduard Duller* (Houben, VIII, 180-186) et *Lebenserinnerungen* (Houben, XI, 139-153; 225).

4. Tag. II, 2627. — 5. Bw. II, 171. — 6. Bw. II, 207. — 7. W. XI, 8. — 8. Bw. II, 222.

l'attaquait avec autant d'acharnement, c'était, selon Hebbel, parce qu'il savait que personne ne se lèverait pour défendre celui-ci et il avait écrit sa critique avec une telle précipitation, pour ne se laisser prévenir par personne, qu'elle était remplie de fausses citations et que Hebbel aurait eu le beau rôle s'il avait voulu répondre. Mais il estimait avoir répondu d'avance par le passage sur Gutzkow dans son article où il distribuait impartialement le blâme et l'éloge. Il était d'ailleurs quelque peu flatté de voir que Gutzkow ne croyait pouvoir montrer les défauts de *Genoveva* qu'en la comparant aux pièces de Shakespeare [1].

VII

Revenu à Hambourg à la fin d'avril, Hebbel n'en repartit qu'au commencement de septembre. Son rhumatisme ne disparaissait que lentement; Elise désirait reculer autant que possible le moment de la séparation. Pendant ces quatre mois il fut à peu près improductif, sauf quelques poésies [2]. Quelques jours après son retour il avait terminé le premier acte de *Maria Magdalena* [3]. Son article de janvier dans le *Morgenblatt* lui avait attiré une réplique du professeur Heiberg, un des directeurs du théâtre royal de Copenhague. Hebbel se crut obligé d'y répondre, une besogne fastidieuse et qu'il n'accomplit qu'à contre-cœur; il l'avait terminée le 31 juillet [4]. L'été était pluvieux; au mois de mai « les fleurs sur les arbres avaient l'air d'enfants grelottant en chemise [5] ». L'humeur de Hebbel se ressentait du mauvais temps; il se préparait à son séjour à Paris en apprenant le français, mais sans grand succès; ainsi qu'il l'avait déjà constaté avec regret à Copenhague, il avait dépassé l'âge où l'on apprend [6]. Il promenait son désœuvrement dans des endroits assez mal famés où il faisait des réflexions philosophiques sur les filles publiques; il est impossible, pensait-il, que l'âme reste éternellement chargée de toute la boue dont la souille l'existence [7].

Au mois d'août « une folle passion » s'empara de lui; nous ne savons quel en fut l'objet. Il se reprochait d'être encore, à trente ans, capable d'une pareille exaltation; cette passion ne lui valut aucune joie et fut seulement, pour Elise, une cause de souf-

1. Bw. II, 242; 248. — 2. Tag. II, 2975. — 3. Tag. II, 2677.
4. Tag. II, 2737; 2975. Déjà à Copenhague il prétendait avoir été en butte à l'hostilité de Heiberg. « Am Sund hatte man mich angeschwärzt. Der Rektor des Copenhagener Hoftheaters war selbst Dichter, Professor Heiberg. Seiner Frau, einer unvergleichlichen Schauspielerin, lag ganz Dänemark zu Füssen. *Emiliens Herzklopfen* ist ja auch bis zu uns gedrungen. Es war meinen Gegnern geglückt, mich mit meiner *Judith* den massgebenden dänischen Potenzen als einen unbedeutenden Aufdringling darzustellen. Wenigstens schilderten sie mich so bei denen wo die Entscheidung lag. » [*Gutzkow's ausg. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XII, 213.]
5. Tag. II, 2751; 2684. — 6. Tag. II, 2751. — 7. Tag. II, 2717.

trance[1]. En prévision de son départ, il achetait un gros cahier pour y noter ses impressions; jusqu'alors il écrivait seulement sur des feuilles volantes qu'ensuite il cousait ensemble. En général, remarquait Hebbel à cette occasion, mon Journal a peu de valeur parce qu'il ne contient guère de faits, mais plutôt des réflexions et seulement celles qui sont à l'état informe. Il est vrai que plus tard, en relisant ses notes, il avait un portrait de son individu moral à chaque époque et il est très utile de savoir ce que l'on a été pour apprendre ce que l'on est : « L'existence tout entière est une série d'essais malheureux de notre individualité pour prendre forme; elle passe par bonds d'une forme à l'autre et trouve chacune trop étroite ou trop large jusqu'à ce que nous soyons las de ces expériences et nous laissions étouffer par la dernière en date de ces formes ou nous perdions dans son ampleur[2]. »

De Copenhague, Hebbel ne rapportait guère en somme, sauf son article : *Mein Wort über das Drama*, que quelques poésies. Il traversait une de ces périodes fréquentes chez lui, où il se demandait s'il était encore capable de produire; son esprit était plein de plans et d'idées, mais rien ne prenait forme. Œhlenschläger l'encourageait à écrire bon gré mal gré, même sans inspiration, comme on accomplit une tâche quotidienne, et il lui donnait l'exemple, mais Hebbel ne se sentait pas capable de l'imiter : « Chez moi, disait-il, la poésie jaillit comme un jet d'eau, ou bien pas du tout; ce n'est pas une source qui suinte goutte à goutte; c'est pourquoi il y a si peu de continuité dans mon existence intellectuelle. Tantôt c'est un raz de marée où je me sens presque submergé; je ne trouve hors d'état de fixer la masse des pensées et des conceptions; tantôt c'est un reflux qui laisse à découvert une plage aride[3]. »

Ce n'étaient pas les plans de tragédies qui manquaient à Hebbel à cette époque, mais aucun ne venait à bien. A Copenhague, par exemple, où à chaque instant se réveillait en lui le souvenir de Struensee, il songeait à faire de cet homme d'Etat le héros d'un drame[4]. Dans ces esquisses, si brèves qu'elles soient, on reconnaît sans trop de peine la conception du tragique familière à Hebbel : l'individu est la victime de son propre égoïsme. Dans l'*Iliade*, il découvre le sujet d'une grandiose tragédie qui est le destin d'Achille. La faute tragique de celui-ci est d'avoir sacrifié le salut de son peuple, les Grecs, à un ressentiment personnel né de l'injure que lui a faite Agamemnon. L'expiation naît de la faute : Achille se sent responsable de la mort de Patrocle; sa douleur et son désir de vengeance s'en accroissent, mais sa propre mort, il le sait, doit suivre de près celle d'Hector. C'est ainsi que le destin amène l'individu qui n'avait en vue que sa propre utilité à travailler à sa propre perte[5].

1. Tag. II, 2757; 2975. A la fin de septembre il en demande pardon à Élise : « Du widerkaust doch nicht mehr die letzte Zeit? Mein Leben besteht nur aus Extravaganzen, aber ein zusammenhaltender Faden geht hierdurch, es ist die ewige Neigung zu dir. » [Bw. II, 290.]

2. Tag. II, 2756. — 3. Bw. II, 198. — 4. Bw. II, 165. — 5. W. V, 99-100. Hebbel s'occupe particulièrement de ce projet en mai 1842. [Tag. II, 2551.]

La conclusion aurait été probablement la même dans un autre drame que Hebbel médite à Copenhague : *Fiat justitia et pereat mundus*[1]. Un juge qui pourrait faire grâce à un coupable, demeure inflexible et s'en fait gloire; il croit être l'instrument de la justice éternelle. Mais ce n'est chez lui, comme chez Judith, que présomption humaine, faiblesse qui se croit forte, vanité, égoïsme qui se dissimule sous le nom d'équité. Le juge a mal jugé, selon d'insuffisantes lumières, le prétendu coupable est innocent et c'est le juge lui-même qui, sans le savoir, a commis le meurtre. Telles sont les complications où le destin se plaît à précipiter le mortel orgueilleux[2]. Dans l'*Alexis* d'Immermann, Hebbel blâme le dénouement; il reproche à Immermann « d'avoir brisé les dents de la tragédie », par une conciliation superficielle et banale; Alexis semble se résigner à mourir en comprenant que son père, Pierre le Grand, ne pouvait, dans l'intérêt de la Russie, que le condamner. Il ne faut voir, dit Hebbel qui refait la dernière scène, dans Pierre le Grand et son fils que deux natures d'élite qui cherchent toutes deux à étonner le monde, l'une en accomplissant une œuvre grandiose, l'autre en la détruisant; du bien du peuple russe, ni l'un ni l'autre ne s'est jamais soucié; c'est dans leur égoïsme qu'ils puisent la force d'agir[3].

A peu près de la même époque date l'esquisse d'un « conte » dramatique : *die Poesie und ihre Werber*[4]. Hebbel songeait à y donner une forme dramatique à sa nouvelle : *der Rubin*; on y trouve en effet Assad, la princesse Fatime et leur ennemi, l'enchanteur[5]. Le principal personnage de la pièce, autant qu'on en peut juger d'après les fragments qui nous restent, devait être la Poésie. Elle est la source de la beauté répandue dans la nature; c'est elle qui donne aux fleurs leurs couleurs et leurs parfums et leur chant aux oiseaux; elle allume l'étincelle dans le caillou et c'est même elle qui donne à l'homme l'existence. Dans le mystère de la Poésie est le secret de l'univers, non seulement du monde réel, mais de tous les mondes possibles qu'elle crée en les imaginant. Sur ce fond philosophique, Hebbel comptait broder un certain nombre d'arabesques qui devaient donner à cette comédie fantastique un caractère satirique. A la suite d'une conspiration la poésie se décide à abandonner cet univers; elle distribue ses joyaux à ses suivantes que les mauvais poètes prennent désormais pour des princesses. Dans la caractéristique de ces mauvais poètes, Hebbel aurait probablement glissé un certain nombre d'allusions contemporaines.

1. W. V, 104-107. — 2. Bw. II, 164-165. — 3. Tag. II, 2690. — 4. W. V, 60-69.
5. Cet enchanteur semble devoir s'appeler Irad. Dans la comédie : *der Rubin*, apparaît un personnage de ce nom, inconnu à la nouvelle. Vil et grossier, il s'oppose à l'idéaliste Assad.

VIII

Il nous reste à parler d'un fragment dramatique assez étendu, qui date, autant qu'il nous est possible de préciser, des années passées à Hambourg, entre 1839 et 1842, mais ce sujet l'occupe encore à Copenhague; s'il avait été écrit, ce drame aurait porté le titre : *die Dithmarschen*. De bonne heure, Hebbel a eu l'intention de glorifier par la plume sa petite patrie et dans ce but il a essayé successivement de la poésie lyrique, du roman et du drame. A peine arrivé à Munich il avait songé à écrire, à l'exemple de Uhland et de Schwab, un cycle de ballades où il aurait pris pour sujet les hauts faits des Dithmarses; il y renonça bientôt [1]. Lorsqu'il retourne à Hambourg, au début de 1839, c'est d'un roman que l'histoire de son peuple doit fournir la matière. Dès sa première visite à Campe, un accord est conclu; l'ouvrage doit être terminé à la Noël de 1839 pour paraître à Pâques de 1840; il sera payé à son auteur cinquante à soixante louis d'or [2]; Hebbel en touche onze d'avance [3]. En mai il parle encore de ce roman à Gutzkow. Mais, en octobre, à la suite d'une discussion avec Campe qui refuse toute nouvelle avance, il est dégoûté d'une entreprise qu'il pensait pouvoir mener à bonne fin en quatre mois [4]. Il paraît que si Campe se montre intraitable, c'est parce qu'il a appris que Hebbel fréquente chez Amalia Schoppe, contre laquelle le libraire a une vieille rancune [5]. Quoi qu'il en soit, pendant quelques années on n'entend plus parler de ce roman.

Mais, à la même époque, Hebbel songe à tirer un drame de l'histoire des Dithmarses; il semble que ce soit toujours le même sujet pour lequel Hebbel hésite entre la forme du roman et celle du drame. De cette pièce, il compose dans sa tête des scènes entières pendant une grave maladie, en juin 1839 [6]. Il y travaille encore en juillet 1840; il en écrit la moitié d'un acte mais sans entrain, et des difficultés de technique dramatique, que nous verrons, semblent lui faire reléguer son esquisse dans ses papiers [7]. En novembre 1842 cependant, à peine arrivé à Copenhague, il renoue avec Campe au sujet du roman historique. Ses conditions sont : délai d'un an, trente feuilles d'impression et quarante louis d'or [8], dont la moitié payable dès que Hebbel le demandera. A sa grande joie, Campe accepte [9]. En février 1843, Hebbel travaille avec ardeur à sa documentation : il lit Neocorus et de vieilles chroniques [10]. Combien de temps il s'occupa encore de ce roman, nous ne le savons; en 1844, il écrit de Paris à Campe pour lui expliquer qu'il doit renoncer à ce projet [11].

Du roman il ne nous reste rien, s'il en a jamais existé quelque

1. Bw. I, 93; 110; 112. — 2. Environ 1 050 à 1 260 francs. — 3. Bw. II, 5 Tag. I 1550. — 4. Tag. I, 1579; 1700. — 5. Bw. II, 56. — 6. Tag. I, 1620. — 7. Bw. II 85. — 8. Environ 850 francs. — 9. Bw. II, 137; 190; Tag. II, 2640. — 10. Bw. II, 205; 208; 167, note. — 11. Bw. III, 53.

chose; du drame subsistent un assez grand nombre de fragments, entre autres un plan succinct des cinq actes [1]. Le roi Jean de Danemark et son frère, Frédéric, duc de Holstein, envahirent en 1500 la petite république des Dithmarses, qui refusait de reconnaître la suzeraineté danoise, mais leur armée fut presque entièrement détruite à Hemmingstedt. Cette bataille forme le dénouement du drame. Dans les deux premiers actes, Hebbel oppose les deux éléments dont le conflit constitue le drame : les paysans dithmarses et le roi de Danemark. Le premier acte se passe sur la place du marché de Heide, la bourgade qui servait de centre politique à la fédération dithmarse, à quelques kilomètres à l'est de Wesselburen; là se réunissait le Conseil des Quarante-Huit. Le premier acte devait, semble-t-il, se composer à peu près exclusivement, comme le troisième acte de *Judith*, de scènes populaires destinées à rendre sensible d'une manière frappante le caractère dithmarse. Deux des Quarante-Huit se rencontrent, causent de la pluie, de la mort du frère de l'un d'eux, de la tempête de la dernière nuit et des veillées sur la digue au milieu des embruns. Les envoyés du roi de Danemark sont arrivés, parmi eux le propre fils du roi, le prince Christian, dont l'air hautain suffit déjà à indisposer les Dithmarses. Les paysans assemblés doivent délibérer sur les propositions du roi, dont le rejet est à peu près certain malgré les conseils de quelques timides. Les femmes sont aussi résolues que les hommes. On voit apparaître celui qui sera l'âme de la résistance, Wulf Isebrant, connu dans tout le pays pour sa force et son courage. Il parle de la condition misérable des paysans dans le Saint-Empire romain; seuls les Dithmarses sont encore des hommes libres et non des serfs; c'est pourquoi il est impossible que Dieu ne les assiste pas dans le combat.

Dans le premier acte revient sans cesse le mot de liberté, dans le second celui d'asservissement. Nous sommes à Copenhague, à la cour du roi Jean. C'est un monarque autoritaire, convaincu de son droit divin : « Nous sommes la source du droit et de la loi; ce que nous décidons règle l'univers ». Il veut non seulement conserver, mais agrandir l'héritage de ses ancêtres; il avait bien de la peine à maintenir l'union de Calmar. Il lui avait fallu près de vingt ans pour faire reconnaître sa souveraineté aux Suédois qui, sous leurs *Sture*, leurs administrateurs, conservaient en grande partie leur indépendance; en Danemark, l'aristocratie était plus forte que le roi. On voit, d'après les notes de Hebbel, qu'il aurait fait développer à Jean le plan d'une monarchie scandinave, forte et unie de façon à dominer tous ses voisins. Jean aurait évoqué le souvenir de Waldemar le Victorieux, qui avait possédé presque tout le rivage méridional de la Baltique. Son descendant ne peut dormir, tant que si près de Copenhague une petite république libre le brave. Il a réuni toute sa noblesse pour délibérer sur le plan de campagne, c'est en vain que Rantzau prend le parti des Dithmarses en faisant l'éloge

1. Réunis : W. V, 70-97.

de leur caractère. La fameuse garde noire, une troupe de mercenaires qui s'était illustrée dans bien des combats, se met en marche contre les Dithmarses.

Pour les trois derniers actes, nous ne disposons plus que de brèves remarques. Les qualités d'Isebrant comme chef de la république s'affirment; les Danois arrivent et s'emparent de Meldorf, la bourgade la plus importante dans le nord du pays. « Scènes de guerre aussi neuves et aussi originales que possible. » Les Dithmarses élèvent des fortifications. L'étendard est porté par une jeune fille qui enflamme leur enthousiasme. Le fait est authentique et attesté par Néocorus, mais Hebbel trouve ainsi l'occasion d'esquisser une seconde Judith ou une seconde Jeanne d'Arc : « Je n'aurais jamais eu un pareil courage, dit la jeune fille à peu près comme Judith à Éphraïm, si un autre que moi l'avait eu ». Enfin les Danois sont mis en fuite; un butin énorme tombe entre les mains des Dithmarses, entre autres la coupe du roi dans laquelle ils boivent à la ronde. L'orgueil du roi Jean a causé sa défaite; celui qui s'élevait a été abaissé; cela est conforme à la conception tragique de Hebbel. Mais les vainqueurs eux-mêmes trouvent dans leur victoire le commencement de leur ruine [comme déjà Judith] : « Il faut qu'à la fin les unions conclues entre particuliers en vue d'une vengeance et l'orgueil démesuré qu'engendre la victoire, fassent prévoir l'écroulement de la république; l'idée tragique du dénouement est que précisément cette éclatante victoire est le prélude de la défaite et de l'asservissement ». L'esprit d'indépendance poussé à un degré excessif fut fatal aux Dithmarses; personne ne voulait plus obéir même aux autorités élues; les familles vengeaient par les armes leurs propres injures; il n'y avait plus de pouvoir central ni de justice; depuis Hemmingstedt la république se croyait invincible; à la faveur de l'anarchie les Danois conquirent le pays en 1559.

IX

Pourquoi Hebbel n'a-t-il pas écrit ce drame? En juillet 1840, le seul moment où il fait, semble-t-il, un effort sérieux pour venir à bout du sujet, il écrit a Elise : « La grande difficulté de cette pièce, c'est qu'il n'y a pas chez les Dithmarses de personnalité d'élite qui serve de centre. Le peuple tout entier eut sa part dans la victoire, aucun individu ne se signala particulièrement. Mais un drame qui se composerait uniquement de scènes populaires,... je ne sais pas si un pareil drame serait possible. En tout cas il ne convient pas a la scène. La liberté est aussi incapable que l'air pur d'éveiller l'émotion dramatique[1]. » Par le plan nous voyons en effet qu'a peu près quatre actes sur cinq devaient se passer en assemblées, en délibérations et en combats. Hebbel avait l'intention de dessiner un

1. Bw. II, 85.

tableau complet de la vie dithmarse non seulement en temps de guerre, mais en temps de paix : « Pourparlers, même ne concernant pas la question discutée,... scènes donnant une idée du milieu et du caractère.... vie des Dithmarses chez eux,... un mariage ». Des prêtres devaient jouer un rôle, probablement pour rappeler la situation mal définie de vassalité dans laquelle les Dithmarses se trouvaient vis-à-vis de l'archevêque de Brême; Hebbel songeait à introduire aussi dans son drame l'histoire d'une jeune fille séduite que sa famille châtie selon la vieille coutume : elle est noyée sous la glace. Hebbel note dans Neocorus ou d'autres chroniqueurs, ou puise dans ses propres souvenirs une foule de traits historiques ou légendaires, qui auraient servi à renforcer la couleur locale. Tout l'intérêt se serait concentré sur le peuple dithmarse et pour rendre sensible aux spectateurs ses mœurs, son caractère et les passions qui l'animent, il aurait fallu un grand nombre de personnages secondaires et de scènes épisodiques. L'unité du drame, la rigueur nécessaire de l'action, couraient les plus grands risques.

On s'en rend surtout compte si on compare *die Dithmarschen* à *Judith*. Le sujet est au fond le même : un tyran qui veut asservir un peuple libre et n'y réussit pas. Aux Juifs correspondent les Dithmarses, à Holopherne le roi Jean, à Achior Rantzau, à Ephraïm, lorsqu'il tente d'assassiner Holopherne, Boje, à Judith enfin soit Telse, la Jeanne d'Arc dithmarse, soit Wulf Isebrant[1]. Mais cette dernière comparaison reste superficielle. Ni Telse ni Wulf Isebrant ne devaient jouer à beaucoup près un rôle aussi important que Judith. Le titre du drame indique quel en est le héros : le peuple dithmarse tout entier et non un individu. Le sentiment qui anime toute la pièce est un enthousiasme farouche de la liberté, commun à tous les Dithmarses, et lorsque ce sentiment provoque des actes, ce n'est pas un élu de Dieu qui va couper la tête du tyran, ne laissant à ses concitoyens que le soin de montrer « un courage de bouchers », c'est la nation qui se lève en masse, hommes et femmes, et marche au devant des Danois; la gloire de la victoire appartient à tous. C'est en ce sens un drame démocratique et les Dithmarses ont en effet des sentiments essentiellement démocratiques, en commençant par la jalousie contre toute grande individualité : « Nous n'avons pas besoin de grands généraux », dit l'un d'eux. Hebbel aurait bouleversé tout son plan s'il avait rendu Wulf Isebrant réellement indépendant de la masse anonyme qu'il traîne à sa suite. Mais la foule peut-elle constituer dans sa totalité un héros dramatique? Difficilement. Ce qui excite notre intérêt dans le drame c'est un individu d'élite, par sa lutte contre le destin, par ses exploits, par ses erreurs et sa défaite : l'image d'une collectivité, même dominée par une passion unique, restera toujours dans notre esprit beaucoup moins nette, vivante et dramatique. Ou les person-

1. Hebbel semble avoir eu l'intention d'utiliser dans *die Dithmarschen* des scènes ou des fragments qui n'avaient pas trouvé place dans *Judith* [W. V, 90-93]. Le rôle du jeune Dithmarse [W. V, 94-95] est comparable à celui d'Assad : tous deux déconseillent la résistance.

nages n'expriment tous que le même sentiment et s'en tiennent là : en ce cas ils ne se distinguent pas les uns des autres et chacun n'est qu'une ombre, le pire défaut d'un personnage dramatique; ou ils ne se ressemblent pas absolument, chacun possède au moins un embryon d'individualité : dans ce cas notre intérêt se disperse et l'unité du drame s'évanouit. Pour qu'un auteur dramatique se tire de ce dilemme, il lui faut être un homme de génie.

Au moment même où Hebbel travaillait à son drame, il en niait théoriquement la possibilité. Un peuple, écrivait-il au commencement de 1840, ne peut engager la lutte pour son indépendance que s'il a trouvé un centre dans une éminente individualité [1]. Mais la conséquence inévitable, comme nous le montre l'histoire, c'est qu'après la victoire le chef profite de sa puissance et de son talent pour instituer à son profit une nouvelle tyrannie. Pour Hebbel la condition naturelle du peuple est l'asservissement; c'est un éternel malade qui de temps en temps croit guérir en étranglant un médecin maladroit, mais qui est ensuite obligé d'en prendre un autre. Le peuple n'est capable d'un acte héroïque que dans le paroxysme de la fièvre; son énergie est factice et convulsive : « Le peuple dans ses plus beaux moments de révolte n'est jamais qu'un poisson volant qui emprunte la force de son essor à l'élément même qu'il veut fuir; peindre un poisson volant, c'est faire la parodie du vol. Celui qui est l'ami du peuple ne devrait pas le prendre pour objet d'une œuvre poétique.... Il est hors de doute que les hommes pris en masse font toujours piètre figure quand ils doivent défiler en grande pompe. » Témoin les Hollandais dans *Egmont*, témoin la populace dans Shakespeare, et si les Suisses dans *Wilhelm Tell* font une exception, c'est que Schiller, qui ne peut jamais s'empêcher d'idéaliser la réalité, a prodigué les feux de Bengale à la lueur desquels le monde prend un tout autre aspect que sous la clarté prosaïque du jour [2].

Dans *Judith* Hebbel, pour son propre compte, n'avait guère flatté les Juifs : ils sont la masse veule, prompte au découragement et prête, dès que le danger menace, à renier son Dieu et à tendre le cou au joug de l'ennemi. Hebbel ne pouvait songer, ne fût-ce que par piété, à montrer ses ancêtres sous un aspect aussi défavorable et nous voyons en effet, par les fragments de son drame, qu'il aurait glorifié chez tous les Dithmarses, à de rares exceptions près, un égal héroïsme. Mais il se serait reproché alors de marcher sur les traces de Schiller, de sacrifier à un idéalisme faux et banal. Hebbel est foncièrement un aristocrate; il méprise la foule, les Lilliputiens qui ne comprennent pas l'homme de génie, le poète, et rient de lui.

1. W. XI, 304-306; il s'agit d'un drame qui mettait en scène la révolte des Napolitains sous la conduite de Masaniello.

2. Hebbel se serait pourtant souvenu peut-être de *Wilhelm Tell* en écrivant *die Dithmarschen*; cf. Fries : *Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten*, p. 8; cf. *ibid*, p. 10, pour l'influence de Shakespeare déjà relevée par R. M. Werner; le fou qu'introduit Hebbel aurait eu pour ancêtres les bouffons des pièces anglaises et le roi Jean aurait dû peut-être quelque chose à Henri VI.

Il transporte dans son système dramatique cet esprit aristocratique : la tragédie, telle qu'il la conçoit, n'existe que si le héros en est une individualité hors de pair, une créature d'exception qui par là même encourt les rigueurs du destin. Dans *die Dithmarschen* ce n'est pas un individu isolé, c'est un peuple entier qui devait se trouver dans cette situation éminente et périlleuse. Mais, pour Hebbel, un peuple entier est incapable de soutenir ce rôle.

Hebbel est de l'avis d'Immermann qui considère l'histoire uniquement comme la biographie des héros, des rois, des génies et des prophètes, parce que le progrès de l'humanité ne vient jamais que de quelques rares intelligences ; la masse est éternellement passive, soit qu'elle obéisse à l'impulsion, soit qu'elle y résiste [1]. Dans la trilogie *Alexis*, Pierre le Grand pétrit dans ses puissantes mains l'informe multitude slave. Il extermine d'abord les boyards, les protecteurs du peuple russe contre ses entreprises révolutionnaires, et lorsqu'ensuite les députés des villes viennent lui rappeler le pacte conclu entre les Romanow et leurs sujets, il se joue d'eux et fait mettre à mort Alexis dont ils réclamaient la vie. Car les Romanow n'appartiennent pas à leur peuple, comme le prétendent les députés ; le peuple ne sait pas quelles mesures sont nécessaires pour son salut ; il va à l'aveugle, se cramponne obstinément à un passé qui croule et doit se laisser conduire par son maître.

De même *das Trauerspiel in Tyrol* met en scène l'héroïsme des Tyroliens, mais un « héroïsme grossier ». Toute une série de passages dans le drame, dit Immermann, sont destinés à prouver que l'insurrection n'aurait pu durer longtemps et que l'enthousiasme, s'il est capable d'un succès passager, ne saurait à la longue garantir la victoire [2]. Les Tyroliens sont de bonnes et braves gens, mais naïfs et passablement inintelligents ; leur principal qualité est une fidélité animale, irréfléchie, aux Habsbourgs. Leur chef, Hofer, ne s'élève en rien au-dessus de leur moyenne et précisément parce qu'il ne se trouve pas d'homme de génie pour se mettre à la tête de cette insurrection, elle est condamnée à avorter malgré tout l'héroïsme des Tyroliens. Ils ne sont capables que de se battre courageusement, mais sans plan d'ensemble, parfois trop crédules et parfois trop méfiants, perdant un temps précieux, tiraillés entre

1. Cf. Immermann, *Reisejournal* [Hempel, X, 150] : « Die Geschichte ist für mich nur die Biographie der Helden, Könige, Genies und Propheten ; denn ich habe erkundet dass jeder wahrhafte Impuls den die Menschheit bekommen, immer aus dem Haupte eines Einzigen geboren wurde und dass noch nie etwas neues durch die Friction von hundert tausend mittelmässigen Kopfen entstand. Das Grosse steigt herab ; man kann nicht dazu hinauf steigen ; die Masse ist da um zu empfangen, der Idee Leib zu geben, zu verehren oder der Willkür eine Schranke zu setzen. »

2 *Trauerspiel in Tyrol*, préface de 1827. Nous ne savons pas au juste quand Hebbel a lu cette pièce d'Immermann. Il semble, d'après Bw. V, 221, que ce soit à Munich ou à Hambourg ; une phrase du *Vorwort zur Maria Magdalena* qui est une allusion à un passage de la préface du *Trauerspiel* de 1827 [W. XI, 61 : der Bankelsängerstab u. s. w. ; cf. Immermann : wenn der Dichter sich aber vor dem Publiko, u. s. w.] nous prouve qu'il l'avait lue avant 1844 ; d'après Bw. V, 221 et W. XII, 62, il l'admirait avec quelques réserves.

des chefs dont quelques-uns sont des traîtres, ne sachant pas profiter de leur succès et recommençant la lutte lorsque les circonstances ont rendu la résistance inutile. Il ne peut en être autrement lorsqu'un peuple prétend prendre lui-même sa destinée en mains; c'est un enfant; il faut qu'une volonté dominatrice fasse son bonheur, même malgré lui [1]. Tel est l'avis d'Immermann et tel est aussi celui de Hebbel : « La lutte d'un peuple pour son indépendance est de tous points tragique, tragique dans ses préludes, tragique dans son cours et tragique dans son dénouement qui prouve seulement que la bête aux mille têtes est capable de désarçonner et de fouler aux pieds un cavalier trop cruel, mais ne peut se passer de lui [2] ».

Il reste encore à mentionner un motif qui devait détourner Hebbel d'écrire ce drame et c'est peut-être le plus important. Nous avons vu quelle idée se fait Hebbel des rapports du drame et de l'histoire. La tragédie a pour but de représenter le développement de l'humanité : elle prend donc pour sujets les grandes crises historiques où entrent en conflit les idées politiques, sociales, religieuses qui dominent successivement l'esprit humain, et elle choisit pour héros les grands hommes dans lesquels ces idées s'incorporent. Mais si l'on entend ainsi la tragédie, y a-t-il dans toute l'histoire d'Allemagne un seul sujet et un seul héros tragiques? En 1839 Hebbel constatait déjà que Gœthe, Schiller et Kleist avaient échoué lorsqu'ils avaient mis la nation allemande sur la scène; il est vrai que selon lui Uhland avait réussi dans *Ludwig der Bayer* et *Herzog Ernst* à mériter ces deux épithètes : allemand et dramatique, « qui sont contradictoires [3] ». Quatre ans plus tard Hebbel est revenu de son admiration assez surprenante pour l'auteur dramatique Uhland et, après avoir déclaré que le dramaturge doit utiliser l'histoire simplement comme un moyen d'exposer sa philosophie de l'humanité, comme « véhicule de ses idées », il ajoute : « En ce qui concerne l'histoire allemande, Wienbarg, dans son excellent article sur Uhland, s'est très justement demandé si elle pouvait être un pareil véhicule [4] ».

Enfin, un an après, il résout cette question négativement : « L'histoire de la nation allemande jusqu'à nos jours n'est pas l'histoire d'une existence, mais l'histoire d'une maladie ». La nation allemande n'existe pas actuellement, mais beaucoup se figurent qu'elle a existé au temps où florissait le Saint-Empire romain; aussi ne se lasse-t-on pas d'écrire des drames dont les Hohenstaufen sont les héros. Hebbel affirme que l'histoire de cette dynastie est sans véritable conclusion; ces empereurs n'annoncent rien, ne préparent rien, il ne reste rien d'eux et de même toute l'histoire allemande est au point de vue dramatique nulle et non avenue; elle est fragmen-

1. Si le peuple ne peut se passer des princes, les princes ne peuvent pas non plus se passer du peuple; l'individualité géniale n'est rien si elle n'a pas ses racines dans une masse anonyme; Hebbel et Immermann sont d'accord encore sur ce point : cf. *Judith* et *Trauerspiel in Tirol*, v. 1834 et suiv.

2. W. X, 404-405. — 3. W. X, 371-372. — 4. W. XI, 9.

taire; on n'y découvre pas une progression, une grande idée d'ensemble qui intéresse toute l'humanité [1]. Hebbel se souvient ici très vraisemblablement d'un passage des *Memorabilien* où Immermann montrait, malgré Raupach et bien que lui-même eût écrit son *Friedrich II*, que tout ce passé médiéval ne pouvait inspirer de véritables drames parce qu'il est pour les Allemands du XIXe siècle absolument mort, sans relations avec l'époque actuelle. Il n'y a de vrai drame historique, dit Immermann, que celui où revivent des événements dont l'influence se fait encore sentir sur les joies et les souffrances, les pensées et les sentiments de notre temps. Pour l'auteur dramatique l'histoire allemande commence tout au plus à la Réforme [2].

Mais quel intérêt peut avoir encore pour nous la lutte des Dithmarses contre l'oppresseur? Quelle influence leur triomphe passager et leur écrasement définitif ont-ils eue sur l'histoire de l'humanité? C'est à peine si les voisins de ce petit peuple perdu dans le nord de l'Allemagne ont entendu parler de lui. Hebbel trouve que *Wilhelm Tell* n'est pas un drame parce que le sujet en est un événement accidentel [3]; mais quel rapport immédiatement perceptible découvrira-t-on entre la destinée des Dithmarses et le cours général de l'univers tel que le règle la nécessité? La révolte des Tyroliens, dit ailleurs Hebbel, est touchante, mais n'a rien de sublime. Ce qui est sublime, c'est Napoléon, « l'homme du siècle », que ces montagnards sont incapables de comprendre; c'est cette immense transformation en dehors de laquelle ils prétendent rester. Ils veulent garder aux Habsbourgs la fidélité jurée : « C'est purement une affaire d'habitude; qu'un peuple s'habitue à une couronne qui lui plaît ou un individu à un bonnet de coton qu'il porte depuis longtemps, c'est au point de vue de la morale et de l'esthétique la même chose lorsqu'une idée plus haute ne vient pas transfigurer le tout. Ce n'est pas le cas dans la révolte des Tyroliens [4]. » Ce n'est pas non plus le cas dans la résistance des Dithmarses, Suisses, Tyroliens et Dithmarses, ce sont là des gens dont le destin ne compte pas dans l'univers. On peut se réjouir de leurs victoires et s'affliger de leurs défaites, mais ni leurs victoires ni leurs défaites n'offrent un spectacle sublime, c'est-à-dire tragique. Si les Assyriens avaient triomphé des Juifs, la face du monde en aurait été changée, car de la religion de Jéhovah devait sortir la religion du Christ. Judith et Holopherne incarnent des idées qui

1. W. XI, 60-61; cf. Tag. II, 2946.

2. « Ein historiches Trauerspiel entsteht und kann nur entstehen wenn der Dichter einen Stoff *der* Geschichte ergreift welche für das Volk Geschichte ist, wenn er von *den* Ereignissen der Vergangenheit begeistert wird die in den Freuden und Schmerzen der Gegenwart, in ihren Gedanken und Gefühlen, in ihren Festen, in ihren Verwicklungen und Schulden noch nachklingen. » [*Memorabilien*, Hempel, XIX, 20]. Immermann parle ensuite de la façon dont Shakespeare choisissait ses sujets; Hebbel s'est également inspiré de très près de ce passage à l'endroit déjà mentionné [W. XI, 60, lignes 10-23]. Il citait les *Memorabilien* déjà l'année précédente [W. XI, 24].

3. W. X, 372. — 4. W. XI, 278-279.

mènent encore aujourd'hui l'humanité et même en définitive les deux termes du dualisme qui constitue l'univers. Mais que dire du roi Jean et de Wulf Isebrant? Si Hebbel a comparé *die Dithmarschen* à *Judith*, il a dû être effrayé de l'insignifiance du sujet de son futur drame et l'on conçoit qu'il ait enfoui à jamais ses esquisses dans ses papiers.

X

Après avoir établi que l'histoire d'Allemagne ne peut fournir de matière au drame, du moins tel qu'il l'entend, Hebbel concède : « Il y a un autre genre littéraire, de second ordre il est vrai, dont on n'exige pas aussi rigoureusement que du drame progression et concentration ; par les descriptions détaillées que l'on y tolère, ce genre peut éveiller un intérêt que la nation ne serait pas susceptible d'exciter par elle-même sans qu'on puisse lui en faire un grief. Je veux parler du roman historique tel que l'a créé Walter Scott. Personne en Allemagne n'a aussi complètement utilisé les ressources qu'offre ce genre et ne les a même augmentées autant que Willibald Alexis dans son dernier roman : *der falsche Woldemar*. Ce roman, en prenant comme centre l'histoire de Brandebourg, nous montre la situation de l'Allemagne entière à cette époque importante ; il est historique sans se perdre d'un côté dans les anecdotes et sans sacrifier de l'autre à ce qu'on pourrait appeler un pragmatisme historique la richesse de la vie et la variété des personnages ; je renvoie au roman lui-même pour mieux faire comprendre ma pensée [1]. »

Déjà en 1840 dans la lettre où Hebbel se plaint de ne pouvoir faire de tout un peuple le héros d'un drame, il ajoutait : « Cependant si la pièce (*die Dithmarschen*) donne une description détaillée et vivante de l'existence entière de la nation, elle a déjà une valeur certaine quoique d'ordre intérieur. Ce n'est plus alors, à vrai dire, qu'un roman sous une autre forme [2]. » En rapprochant ces deux passages nous comprenons pourquoi Hebbel n'a jamais trop su ce qu'il ferait de son sujet : la nature de son talent le portait à en tirer un drame et, d'autre part, le sujet lui-même lui paraissait pouvoir plutôt fournir l'étoffe d'un roman. Il avait lu *der falsche Woldemar* à Copenhague peu de temps après sa publication : « Une œuvre sublime et vraiment poétique, des scènes qui feraient honneur au plus grand maître ». Ce roman dépasse toutes les autres productions du même genre [3]. De Walter Scott, le découvreur de ce nouveau monde littéraire, Hebbel avait lu plusieurs romans dans les derniers mois de son séjour à Munich. Il lui reproche surtout de ne saisir de ses personnages et en général de l'univers que ce qu'en peuvent percevoir les sens, de manquer totalement de profondeur psychologique et pathologique. Walter Scott nous donne des

1. W, XI, 61. — 2. Bw. II, 85-86. — 3. Bw. II, 207.

images coloriées [1]. Mais ces défauts, qui seraient impardonnables dans un drame, deviennent presque des qualités dans le roman historique. Hebbel ne se lasse pas de louer dans Walter Scott précisément ce talent de voir le monde extérieur, cette richesse intarissable en personnages et en événements, ces descriptions qui font revivre sous nos yeux toute une époque. Sous ce rapport il faisait de Walter Scott un descendant de Shakespeare et à diverses reprises il cite le mot de Gœthe : de *Waverley* date une nouvelle forme d'art d'une portée incalculable [2].

Qu'aurait été ce roman historique de Hebbel? Il se serait efforcé d'après ses modèles d'y mettre de la couleur locale : de là ses séances à la bibliothèque de Copenhague, ses extraits des vieilles chroniques, tout l'apparat érudit qui aurait enrichi ou rafraîchi ses souvenirs d'enfance. Mais Hebbel prétendait faire mieux que Spindler [3], qui à cette époque exploitait déjà en de considérables romans les quatre derniers siècles de l'histoire allemande, mêlant aux faits authentiques des péripéties aventureuses dignes d'Alexandre Dumas et éblouissant ses lecteurs par l'évocation d'un milieu peu connu. Hebbel ne se serait pas plus « perdu dans les anecdotes » que Willibald Alexis; par des réflexions et des considérations il se serait adressé non seulement à l'imagination de ses lecteurs, mais à leur intelligence. Dans les fragments groupés sous le titre : « Remarques pour le roman dithmarse », on trouve cette note : « Satire du temps présent en ce sens que beaucoup de nos institutions contemporaines sont proposées et tournées en ridicule par le fou du roi [4] ». Peut-être même Hebbel aurait-il trop assaisonné son œuvre de philosophie. Mais ce sont là des conjectures oiseuses sur un ouvrage qu'il n'écrivit pas parce qu'aucune nécessité intérieure ne l'y poussait.

1. Tag. I, 1522; 1600.

2. W. XII, 58; 177; 198; 310. Cf. Kulke [*Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 58]. « Von Walter Scott sagte Hebbel : dieser grosse Mann ist ein seltenes Beispiel in der Geschichte der Poesie denn er hat es verstanden bei seinen Zeitgenossen die grösste Sensation zu erregen und zugleich ist er auch Einer von denen die auf die Nachwelt kommen. »

3. Tag. I, 1579. — 4. W. V, 93.

QUATRIÈME PARTIE

LES ANNÉES DE VOYAGE

(1843-1845)

CHAPITRE I

SÉJOUR A PARIS (1843)

I

Parti de Hambourg le 8 septembre, Hebbel arriva au Havre le 11, après une traversée sans incidents. Du Havre à Rouen il prit la diligence; le cours tranquille de la Seine, l'aspect riant des collines couvertes de prairies et de petits bois, la beauté des arbres chargés de fruits qui bordaient la route, la tiédeur de l'automne, tout l'enchantait. Le 12 septembre au soir il arrivait à Paris par le chemin de fer et descendait dans un hôtel de la rue Grammont. Des amis de Hambourg lui avaient conseillé d'habiter Saint-Germain-en-Laye, où la vie était moins chère et d'où il pourrait venir à Paris aussi souvent qu'il le voudrait. A Saint-Germain habitait un Hambourgeois, Theodor Hagen, qui s'occupait de musique; il loua d'avance une chambre pour Hebbel dont il reçut la visite le 13 septembre. Il le présenta à un autre musicien, Gathy, et dès le lendemain le conduisit chez Heine [1].

Celui-ci le reçut avec la plus grande cordialité. Il avoua ne pas connaître *Judith*, mais les poésies de Hebbel avaient excité son envie autant que son admiration. On causa de Grabbe, de Kleist, d'Immermann, de Gutzkow qui fut fort malmené; les jugements de Heine portaient chaque fois sur l'essentiel dans l'homme et l'écri-

1. Sur le voyage de Hambourg à Saint-Germain, Bw. II, 279-85.

vain. Il produisit en somme sur son visiteur une impression beaucoup plus favorable que celui-ci ne s'y attendait ; Heine était corpulent sans être gros ; son visage avec de petits yeux perçants, inspirait la confiance. A le voir aussi bien qu'à l'entendre, on sentait que l'on avait affaire à un vrai poète et à un homme qui haïssait la médiocrité, mais respectait le talent. Pour la première fois depuis longtemps Hebbel connut la joie de pouvoir s'entretenir des sujets les plus profonds et d'entendre exprimer ses propres pensées par son interlocuteur. « Nous échangeâmes les signes secrets grâce auxquels se reconnaissent les frères de l'ordre et nous nous plongeâmes dans les mystères de l'art. » Hebbel remarqua d'ailleurs que, sur la recommandation de Campe, Heine s'était mis pour lui en frais d'amabilité et d'esprit [1].

Dès les premiers jours Hebbel se trouva si mal à Saint-Germain qu'il décida de ne pas y rester plus tard que le 1er octobre. Il s'était figuré Saint-Germain comme un faubourg de Paris, mais un jour qu'il voulut atteindre à pied la capitale, il dut marcher pendant sept heures et, ne pouvant rentrer chez lui le même soir, il passa la nuit à la belle étoile dans une maison en construction pour éviter la dépense de l'hôtel. Il passait le plus clair de son temps à se promener dans la forêt et à cueillir des framboises, mais il ne jouissait pas plus de son séjour en France que s'il avait été à Wesselburen. Sans livres, sans relations, sans goût et sans moyens de travailler, il s'ennuyait démesurément. Il se trouvait mal à son aise en France, il reprochait aux Français d'ignorer la vie de famille à laquelle sont habitués les Allemands et dont il ne peut se passer; il lui faut une poitrine sur laquelle il puisse reposer sa tête fatiguée. Les premières lettres qu'il écrit à Elise après son arrivée et où il s'étend sur la difficulté qu'il éprouve à s'acclimater dans un pays nouveau, sont des plus affectueuses : il n'est rien, dit-il, sans Elise ; les lettres qu'il reçoit d'elle sont sa seule joie ; il songe à quitter Paris dès le printemps pour aller s'établir à Berlin avec Elise et tenter la fortune comme auteur dramatique. « Nous ne nous séparerons plus jamais. » Il souligne ces mots [2].

La cherté de la vie à Paris était pour Hebbel une source d'inquiétudes. Pour la chambre, d'ailleurs convenable, qu'il occupait depuis le 1er octobre, rue des Petites-Ecuries, près du Palais-Royal, il payait trente francs par mois, plus trois francs pour le service, une grosse dépense pour son budget. Il se plaignait de ne pas pouvoir déjeuner dans un restaurant à moins de un franc vingt-cinq et, lorsqu'il se contentait de pain et de fromage, il lui fallait encore débourser dix sous. Le pain était deux fois plus cher qu'en Allemagne; le café, auquel Hebbel ne pouvait renoncer, hors de prix ; les cheminées étaient si mal construites que l'on ne pouvait pas évaluer le chauffage pour tout l'hiver à moins de cent marcs. « Il n'y a que les mendiants qui puissent vivre ici économiquement. » Hebbel se demandait si, même en se privant de toute commodité

1. Bw. II, 286-88. — 2. Bw. II, 291-92; 288-89; 290; Tag. II, 2788; 2975.

et de tout plaisir, ses ressources, déjà diminuées par le voyage, lui permettraient de rester plus de quelques mois. Il ne pouvait accepter l'argent qu'Élise lui offrait; peut-être, il est vrai, trouverait-il à publier ses impressions de voyage dans le *Morgenblatt* ou l'*Allgemeine Zeitung* [1].

Hebbel ne tarda pas à suspendre ses relations avec Hagen qui lui déplaisait fort; il semble surtout que Hagen n'ait pas eu pour le talent de Hebbel le respect suffisant. Par son entremise Hebbel avait fait la connaissance « d'un certain docteur Bamberg » qui devint bientôt sa compagnie habituelle. Félix Bamberg, dont le nom est inséparable de celui de Hebbel puisque nous lui devons la première édition de la Correspondance et du Journal du poète, avait alors vingt-trois ans [2]. Il s'était fort occupé et s'occupait encore de philosophie, c'est-à-dire de l'hégélianisme, et nous verrons quels résultats eut à ce point de vue chez Hebbel la fréquentation de Bamberg. Hebbel, quoique la première impression n'eût pas été absolument favorable, ne tarda pas à se lier étroitement avec un homme d'une intelligence pénétrante et d'un sens artistique développé. [Bamberg avait fait de la critique musicale.] De son côté Bamberg, qui jusqu'alors ne connaissait même pas le nom de Hebbel, était devenu après la lecture de *Judith* un enthousiaste du poète. Ils se voyaient pour ainsi dire chaque jour; pendant longtemps ils habitèrent porte à porte rue de Mulhouse et, tout en pérégrinant à travers Paris, ils conversaient interminablement sur l'art et la philosophie. Hebbel trouvait dans Bamberg un compagnon qui écoutait avec déférence ses théories esthétiques, le comprenait et pouvait lui donner la réplique. Il faut ajouter que Bamberg, qui parlait couramment le français et connaissait à merveille Paris et ses habitudes, rendait à Hebbel dans l'existence quotidienne de précieux services. Comme tous les gens qui ont connu Hebbel, il a souffert parfois de son caractère. Dans une lettre où il s'explique avec Hebbel à propos d'un rendez-vous manqué, il l'avertit que cette surabondance de vie, à laquelle on doit attribuer sa susceptibilité exagérée, atteint parfois un degré maladif [3]. Mais d'ordinaire Bam-

1. Bw. II, 289; 294-96.

2. Il était né en 1820 à Unruhstadt en Posnanie; il avait été étudiant à Berlin, puis était venu à Paris où il tâchait de se créer une position dans la presse française et la presse allemande. Il entra en 1851 au service de la Prusse et fut consul du Norddeutscher Bund à Paris; en 1870-1871 il avait au quartier général allemand la direction des affaires de la presse. Il fut plus tard consul d'Allemagne à Messine, puis à Gênes; il mourut en 1893 à Saint-Gratien près de Paris. Outre sa brochure de 1846 sur Hebbel dont nous parlerons, il écrivit des ouvrages historiques sur la Révolution de février et la question d'Orient.

3. Bamberg, I, 249 : « Hier ist durchaus der Punkt wo das viele Leben das in Ihnen ist, denn diese Ueberreizung ist in dem verdichteten Begriff Leben mit einbegriffen, krankhaft wird. » Cf. *Allg. D. Biogr.*, XI, 175 : « Die den Umgang mit ihm zuweilen störende Reizbarkeit konnten hingebende Naturen schon darum ertragen weil er, sich selbst darüber anklagend, versicherte, dass der Dichterprozess bei ihm auf derselben beruhe. » Cf. *ibid.* ce portrait de Hebbel par Bamberg : « Hebbel war schlank und ziemlich hoch von Gestalt; sein Gliederbau schien auf Unkosten des Kopfes zu zart ausgefallen und nur dazu

berg supportait patiemment les sautes d'humeur de Hebbel, y voyant comme Hebbel lui-même le résultat inévitable d'un tempérament poétique. Dès le début d'octobre il promenait Hebbel à travers la capitale, lui montrant les sites et les monuments. « La journée d'hier, écrivait Hebbel le 6 octobre, a été pour moi comme un conte de fées;... c'est la première journée que j'ai vraiment vécue à Paris [1]. » Ils avaient vu l'École des beaux-arts, Notre-Dame, le Palais de Justice, l'église Sainte-Geneviève, le Panthéon, le Jardin des Plantes et l'Hôtel de Ville. Hebbel recommençait à travailler quoiqu'il ne se sentît pas encore en pleine production : il achevait une scène de *Maria Magdalena* et écrivait une poésie [2]. Le 17 octobre il terminait le second acte de son drame [3].

II

Le 22 octobre une lettre annonçait à Hebbel que son fils Maximilien était mort au début du mois. La douleur d'Elise paraissait d'autre part si intense que Hebbel craignit pour sa vie. Dans cette période de désespoir et d'angoisse son âme se montre à nu et devient un sujet d'intéressantes observations.

Que Hebbel ait été profondément affecté de la mort de son fils, des pages de son Journal écrites le surlendemain de la fatale nouvelle ne nous permettent pas d'en douter [4]. Mais, comme en 1838, après qu'il eut vu mourir coup sur coup son ami Emil Rousseau et sa mère, et pour les mêmes raisons, le remords vient augmenter son affliction. Il a conscience de n'avoir pas aimé son enfant, d'avoir eu trop souvent à son égard les mêmes sentiments qu'autrefois son père, le maçon de Wesselburen, qui haïssait presque ses deux fils parce qu'ils lui faisaient sentir plus amèrement sa pauvreté. Tout

da, diesen Kopf zu tragen: unter der hohen, wie in durchsichtigem Marmor gemeisselten Stirn leuchteten die blauen Augen, mild bei ruhigem Gespräche, bei erregtem feuchteten sie sich dunkel glänzend an; Nase und Mund deuteten auf Sinnlichkeit; die etwas bleichen, zart geröteten Wangen gaben dem durch ein starkes Kinn männlich abgeschlossenen Gesichte eine gewisse Breite: und wenn man ihn ansah, hatte man stets den Eindruck ins Helle zu schauen. »

1. Bw. II, 299; 301. — 2. Bw. II, 298-99. — 3. Tag. II, 2801.

4. Tag. II, 2805. Aussitôt après avoir reçu la lettre d'Élise, Hebbel courut chez Bamberg qui habitait près de chez lui et qui fut si effrayé de sa pâleur et de l'expression de son visage qu'il le crut d'abord dangereusement blessé. La douleur de Hebbel s'exprima devant Bamberg à peu près exactement dans les mêmes termes que le surlendemain dans son Journal. Bamberg fut profondément ému : « Ich hatte bisher zu Hebbel hinaufgeblickt und sah ihn auf einmal in einem Abgrund. Doch sollte er mir sofort theurer aus demselben emporsteigen denn Sein schmerz war ein so tiefer und doch so männlicher, sein ganzes Wesen ein so hingebendes und Trost suchendes dass ich mich fortan an ihn für immer gefesselt fühlte. Dem Umstande dass er bei mir das erste Todtenopfer Seines schmerzes vergoss, verdanke ich seine Freundschaft. Wenn er später an letztere Berufung einlegen wollte, sagte er : « Sie haben mich in meinem höchsten Schmerz gesehen. » Das war bei ihm einer Weihe gleich gekommen. » [Bamberg, *Tagebücher*, Préface, XVIII.]

le monde se réjouissait de voir Maximilien, car c'était un bel enfant, excepté son père, « le grand poète », chez lequel sa vue n'éveillait qu'une seule pensée : « Comment pourrai-je le nourrir? » Il n'a pas eu le courage de se résigner à mendier, s'il le fallait, pour élever son fils; les devoirs d'un père paraissaient trop lourds à sa lâcheté et il murmurait contre le ciel qui lui avait envoyé cet ange. Maintenant il lui faut rougir devant chaque terrassier qui gagne le pain de sa famille à la sueur de son front. Comme son père, il était dur et brutal pour l'enfant lorsque celui-ci le troublait dans ses sombres pensées par les éclats d'une joie naïve. Il l'a si peu aimé que, depuis son arrivée à Paris, il n'avait pas regardé une seule fois la boucle de cheveux qu'il avait emportée et qu'il n'était plus capable de se rappeler distinctement les traits de son fils. En songeant que Maximilien est maintenant la proie des vers, Hebbel voudrait devenir lui-même un ver, pour prendre sa part de cet horrible festin, pour jouir au moins sous cette forme de ce qu'il a dédaigné comme homme et comme père. Il voudrait se déchirer lui-même, mordre sa propre chair, offrir sa poitrine à l'univers pour qu'il la transperce, sans se figurer pourtant que par sa douleur il puisse expier son insensibilité [1].

La durée de cette douleur fut aussi courte que son début avait été violent. En novembre Hebbel songe bien encore à son fils, à ses magnifiques yeux bleus, à son parler enfantin; en décembre un souvenir particulièrement cuisant lui fait encore verser quelques larmes [2]. Mais ses promenades, ses travaux, le mouvement de la grande ville autour de lui, contribuent à distraire son esprit. A la fin de décembre, deux mois après la date fatale, il est lui-même étonné de se sentir de nouveau si calme, si apaisé, alors que les petites contrariétés de la vie quotidienne ne cessent pas d'avoir dans son humeur irritable un retentissement disproportionné. Il se demande si la cause de son ataraxie doit être cherchée dans la force de son caractère ou dans l'incapacité de son cœur à nourrir une grande douleur. Il arrive à cette conclusion que l'égoïsme de l'univers, c'est-à-dire sa tendance à persévérer dans l'être, seconde ici l'égoïsme de l'individu, en ce sens que l'univers qui a intérêt à conserver l'individu, puisqu'il se compose lui-même d'individus, nous suggère les considérations générales et les lieux communs sur le cours des choses humaines, par lesquels nous endormons notre affliction; c'est un remède dont Hebbel avait usé avec un plein succès. Et, d'autre part, il découvre, comme après la mort de son ami Rousseau, qu'il a été au premier moment trop prodigue de reproches envers lui-même. S'il n'a pas été un excellent père, ce n'est pas sa faute, mais celle des circonstances; il craignait pour l'avenir et cette crainte était tout à fait justifiée [3].

Ayant ainsi le cœur et la conscience en repos, Hebbel entreprit de faire partager son état d'âme à Elise. Le désespoir de celle-ci, tel qu'il s'exprimait dans la lettre où elle annonçait à Hebbel la mort

1. Tag. II, 2805. — 2. Tag. II, 2829; 2830; 2935. — 3. Tag. II, 2960; 2975.

de leur fils, était si profond et si concentré que Hebbel craignit pour la vie de son amie. Il ne dissimule pas que ce second malheur aurait été pour lui pire que le premier. « Je t'en supplie à genoux : domine ta douleur! Si tu ne le fais pas, tu me prépares un chagrin qui dépasse encore le tien! Songes-y bien! tu es le seul lien qui me rattache encore à la vie; la vie n'a pas de valeur pour moi, mais seulement le lien:... ma vie dépend de la tienne:... les craintes que j'ai pour toi l'emportent sur ma douleur [1]. » Il ne pouvait recevoir de réponse avant dix jours : dix jours à passer dans l'état d'esprit d'un condamné qui a la tête sur le billot et attend le coup de hache. « Une année de mon existence pour une lettre d'Elise [2]. » Mais avant même qu'une réponse arrive, il écrit lettre sur lettre où revient toujours la même supplication : ne pas oublier le vivant à force de songer au mort. « Je cherche à t'attirer violemment à moi; ne me résiste pas trop [3]. »

Lorsqu'une lettre d'Elise l'eut rassuré, au moins d'une façon relative, il commença à essayer sur son amie l'effet des consolations dont il expérimentait l'efficacité sur lui-même, les consolations que l'on tire de la contemplation philosophique des événements de ce monde. Il n'y a, dit-il, qu'une seule chose nécessaire, c'est que l'univers subsiste, mais le sort de l'individu n'est d'aucune importance; le grand Etre se soucie autant d'un homme qui se consume dans la douleur que d'une feuille qui se flétrit avant l'heure, et l'homme n'a pas plus le droit de se plaindre que la feuille. Lorsque l'on réfléchit à notre misérable condition, n'est-ce pas un bonheur que de mourir jeune? Lorsque Hebbel songe à tout ce qu'il a enduré et à tout ce qu'il endure, parce que son esprit est supérieur à la moyenne de l'humanité [4], il est presque tenté d'envier son fils que la mort a préservé du mal de vivre. Ou bien il faut désespérer de tout ou bien Elise reverra son enfant dans un autre monde; c'en est donc fini de la tristesse; l'avenir ne lui réserve plus que des joies [5]. Des pages entières sont remplies de considérations de ce genre.

Non sans étonnement Hebbel s'aperçut bientôt que cette philosophie laissait Elise indifférente; elle ne discutait pas la valeur de ces aphorismes mais elle continuait à manifester dans ses lettres une douleur que Hebbel commençait à juger excessive. Ces lettres produisent sur lui « une très pénible impression ». Il est mécontent de voir Elise conserver pour son enfant une affection si exclusive qu'elle ne semble pas pouvoir aimer sur la terre une autre personne; il est aussi quelque peu vexé du peu d'effet de ses raisonnements; qu'Elise restât insensible aux consolations du christianisme, c'est ce dont Hebbel la louait, mais il déplorait la faiblesse de l'intelligence féminine qui ne peut se consoler de la mort d'un enfant en réfléchissant que depuis le commencement du monde bien des nations ont péri jusqu'au dernier individu ou qu'un grand poète souffre bien

1. Bw. II, 305-306, passim. — 2. Tag. II, 2805; 2806. — 3. Bw. II, 308-312; 312-316, passim. — 4. « Je défie la terre de porter un homme plus malheureux que moi; qu'elle m'engloutisse si elle peut m'en montrer un. » [Bw. II, 319.] — 5. Bw. II, 317-320; 329; 332 et passim.

plus qu'une mère, car ce qui le torture c'est l'énigme de l'univers. Hebbel engage Elise à lire les grands auteurs : Shakespeare, Gœthe, Byron, la Bible, Don Quichotte, et à chercher elle-même un refuge dans la littérature en écrivant, par exemple, une description de l'incendie de Hambourg [1]. Enfin il essaie le pouvoir de sa poésie après celui de sa prose et envoie à Elise, pour le jour de Noël 1843, une longue pièce de vers sur ce thème : notre enfant n'est pas mort, car tout existe de toute éternité; rien ne se crée; les êtres changent simplement de formes, ton fils est retourné dans le sein de l'univers, le secret de l'Etre s'est dévoilé à lui et tu le retrouveras, que vous en ayez conscience ou non [2]. A cette poésie on peut appliquer le jugement que Hebbel portait sur sa dédicace de *Maria-Magdalena* : elle est métaphysique, par conséquent mauvaise. On ne sait par quoi elle se distingue le plus, par l'abstraction de la pensée, par l'obscurité de l'expression ou par la lourdeur de la forme. Il fallait la confiance robuste de Hebbel dans la puissance de l'idée pure pour se figurer « qu'il ne serait pas trop difficile à Elise de montrer un visage serein » si elle se pénétrait du contenu de ce poème [3]. Hebbel était visiblement satisfait de son œuvre dans laquelle il avait consigné « ses pressentiments les plus profonds sur les choses dernières » ; il fut d'autant plus déçu de la médiocrité du résultat atteint et son mécontentement se manifeste dans son Journal [4].

Un incident qui se rattachait à la mort de Maximilien était venu jeter à la même époque des germes de désaccord entre Hebbel et son amie. Dans la première lettre qu'il écrivit à Elise, dans le trouble de la douleur, il lui proposa de l'épouser, non pas dans quelques mois, quand il reviendrait de son voyage, mais tout de suite, soit qu'il partît sans retard pour Hambourg, soit qu'elle vînt à Paris, soit qu'ils se retrouvassent à Berlin; il s'était déjà informé des papiers nécessaires et du prix des diligences ou du bateau si Elise venait par mer; il exigeait qu'elle lui répondît dans l'instant même où elle recevrait sa lettre [5]. Au bout de huit ans il se décidait soudain à donner à sa liaison avec Elise une consécration légale, démarche pour laquelle nous l'avons vu manifester souvent une répugnance ou apparence insurmontable. Hebbel eut évidemment alors une courte période d'affolement, il avoue que seul le manque d'argent l'empêcha de prendre le jour même la poste pour Hambourg [6]. Ce qui lui fit adopter une résolution aussi inconsidérée fut, semble-t-il, la crainte de perdre Elise comme il venait de perdre son enfant, le désir de réparer ses torts envers elle et l'espoir de la consoler si peu que ce fût, en lui assurant la sécurité d'une union légale, à elle et au second enfant dont elle était enceinte [7]. Dans les lettres qui suivent, nous le voyons déjà quelque peu hésitant : la meilleure solution serait d'après lui qu'elle vînt le retrouver à Paris, mais il est préoccupé de la santé d'Elise, de la saison avancée.

1. Bw. II, 337-41 ; 343-44 ; 345 ; Tag. II, 2927. — 2. Bw. II, 364-66. — 3. Bw. II, 356-57. — 4. Tag. II, 2989. — 5. Bw. II, 305-306. — 6. Bw. II, 305. — 7. Tag. II, 2805.

de l'inclémence de la mer, du prix du voyage [1]. Enfin lorsqu'Elise eut répondu qu'elle allait se mettre en route, il remplit une page de calculs pour lui démontrer mathématiquement qu'avec les ressources dont ils disposaient, ils ne pourraient vivre à Paris que comme des mendiants : il leur faudrait habiter une chambre sans feu et dîner le soir de pain et de fromage. Il concluait : « Ma chère Elise, tu m'es plus chère que quoi que soit au monde et tout ce que tu feras, sera bien fait.... Réfléchis, viens si tu veux;... tu sais combien je t'aurais volontiers auprès de moi, mais tu le demanderas comme moi si nous devons tout risquer pour satisfaire notre désir d'être ensemble [2]. » Elise comprit et renonça à venir; Hebbel se lamenta d'être condamné à la solitude mais déclara que le parti qu'ils avaient pris, finalement, c'est-à-dire ne rien changer à leur situation respective, était le seul raisonnable et qu'il fallait s'y résigner [3].

Ainsi se termine l'épisode dont la mort de Maximilien Hebbel forme le centre. Il en resta à Hebbel et à Elise un souvenir amer. Hebbel trouvait qu'Elise ne se consolait pas assez vite et que l'intelligence n'était pas chez elle aussi développée que le cœur; Elise trouvait peut-être que Hebbel se consolait trop vite et que l'intelligence s'était développée chez lui au détriment du cœur. D'autre part la question irritante du mariage, après avoir été soulevée, resta sans solution. Pour des raisons faciles à comprendre Elise désirait depuis longtemps devenir la femme légitime de Hebbel; elle put croire un instant toucher à la réalisation de ce désir; la rapidité et la décision avec laquelle Hebbel se déroba durent lui paraître de fâcheux augure. Elle était inquiète de le voir loin d'elle pour longtemps; quant à Hebbel, ce n'est pas en courant le monde qu'il pouvait lui prendre envie de revenir se confiner à Hambourg dans la médiocrité de la vie conjugale; cette perspective lui inspirait au contraire de plus en plus d'horreur. Nous verrons par la suite comment le désaccord grandit peu à peu entre Elise et lui.

III

Les derniers mois de 1843, assombris par la mort de l'enfant, furent pour Hebbel une période de tristesse et de découragement. « Le ciel, écrit-il à Elise, est au-dessus de ma tête comme une voûte

1. Bw. II, 311; 315. — 2. Bw. II, 320-22; 324.

3. Bw. II, 326; 331-32. Nous savons par Bamberg lui-même qu'il avait vivement déconseillé à Hebbel de faire venir Élise à Paris après la mort de l'enfant [Bamberg, *Briefw.*, I, Préf., p. II]. D'autre part Œhlenschläger l'engageait à ne pas retourner à Hambourg : « Ich habe Sie als Dichter dem König recommandirt, der König hat Ihnen ein Reisestipendium gegeben um als Dichter Welt- und Völkerkenntnis zu gewinnen, nicht damit Sie sich in Hamburg bürgerlich niederlassen. Wie der König das nehmen wird, weiss ich nicht. » Sur le projet de mariage : « Was hilft es gleich Ehegatte zu sein wenn Sie Frau und Kinder nicht versorgen können? Bedenken Sie wohl was Sie thun und lassen sie nicht den Vogel, den sie doch schon in der Hand haben, wieder wegfliegen. » [Bamberg, *Briefw.*, I, 245; cf. 245-246.

de briques qui ne laisse passer aucun rayon, ni du soleil, ni de la lune, ni des étoiles; j'ai moins d'espérances que le dernier des journaliers, car je ne puis pas travailler comme lui et le travail que je suis capable de faire ne me sert de rien;... il ne me reste que mon talent de poète; il me vaudra certainement l'immortalité, c'est-à-dire une place sur la croix à côté de mes prédécesseurs, mais ne m'assurera pas la plus modeste des existences bourgeoises [1]. » A l'appui de cette dernière affirmation il n'avait que trop de preuves. Il venait encore d'écrire à Cotta pour s'informer s'il pourrait envoyer au *Morgenblatt* un récit de son voyage et une correspondance régulière sur son séjour à Paris. Il demandait les mêmes honoraires que Dingelstedt pour une semblable collaboration : deux cent cinquante florins par mois. Par retour du courrier il reçut un refus poli. « Non, Elise, nous sommes condamnés à périr, mais avant d'atteindre le terme final il nous faudra passer par toutes les souffrances et toutes les douleurs, les grandes comme les petites [2]. » Dans sa chambre pavée de briques et où par économie il ne voulait pas allumer de feu, il commençait à souffrir cruellement du froid et en était réduit à aller se promener pour essayer de se réchauffer. Il errait sans but à travers les rues pour tuer le temps, hésitant à dépenser huit sous pour prendre une tasse de café.

Un jour il note qu'il a reprisé trois paires de chaussettes. « Si cela continue, je pourrai bientôt devenir savetier [3]. » « On peut toujours supporter le présent pourvu qu'on puisse songer au passé ou à l'avenir, mais ce n'est pas mon cas. Derrière moi je n'ai rien et rien devant moi; je sais quel cours ont pris les choses et quel cours elles prendront; c'est à en mourir. » Il ne lui fallait plus songer à devenir professeur : il n'était plus d'âge à apprendre et à combler les lacunes de ses connaissances; l'insuccès de ses efforts pour acquérir quelque notion de la langue française prouvait surabondamment que son esprit n'était plus capable de s'enrichir. Mais si ses facultés intellectuelles étaient désormais stationnaires, la susceptibilité de son caractère allait toujours croissant. Il se disputait avec sa concierge à propos d'une tasse de lait; un sourire équivoque sur la figure d'un passant, un regard jeté sur ses souliers en mauvais état, le mettaient en fureur. Il comprenait tout le premier combien cette irritabilité était ridicule et funeste, mais sans pouvoir jamais se dominer. Il voyait dans ce défaut une triste conséquence des humiliations de sa jeunesse [4].

L'existence matérielle de Hebbel était assez misérable et, pour la supporter gaiement, il lui aurait fallu une égalité d'humeur et une insouciance qu'il n'a jamais possédées. Le chauffage étant à Paris une des plus grosses dépenses, il avait décidé de la supprimer totalement. Il restait au lit jusqu'à neuf heures du matin et allait ensuite jusqu'à trois heures de l'après-midi à la Bibliothèque Royale où il était à l'abri du froid. Il prenait son repas entre trois et quatre

1. Bw. II, 317-18. — 2. Bw. II, 322; 327; Tag. II, 2834. — 3. Tag. II, 2834; 2835; 2836; 2838. — 4. Bw. II, 333-34; Tag. II, 2955; 2958.

heures et allait ensuite se promener au Palais-Royal ou dans un passage, dont quelques-uns étaient chauffés. A huit heures il rentrait pour se coucher. Ce programme qu'il indique dans une lettre à Elise subissait d'assez nombreuses modifications, mais toujours selon le principe de la plus stricte économie; le musée du Louvre alternait avec la Bibliothèque Royale. Il mangeait au milieu de l'après-midi dans un restaurant de la place Vendôme pour un franc, avec deux sous de pourboire deux fois par semaine, « parce qu'il faut se conserver la bienveillance du garçon ». Il dépensait encore dix sous par jour de lait, de pain, de café ou de fromage, pour son déjeuner du matin et son repas du soir qui se composait généralement de pain et de fromage; ses efforts pour se déshabituer du café furent vains. Les frais de blanchissage, éclairage, habillement étaient réduits au strict nécessaire, les dépenses somptuaires supprimées; Hebbel arrivait ainsi à ne pas débourser en tout plus de cent francs par mois. « On mène une vie aussi misérable plus facilement dans un village qu'à Paris où il faut passer, l'âme remplie de convoitise, au milieu d'une foule de plaisirs, car je ne suis pas de ces gens contents de peu qui n'ont ni yeux ni oreilles pour les jouissances ou qui s'amusent de voir les autres s'amuser. » La résignation lui était difficile et il maudissait la misère qui lui en faisait une nécessité [1].

Il trouvait du moins quelque consolation dans ses travaux. Son drame de *Maria-Magdalena* fut achevé le 4 décembre et envoyé à Mme Stich-Crelinger à Berlin huit jours plus tard [2]. La longue pièce de vers qu'il envoya à Elise sur la mort de leur fils excitait sa fierté parce qu'il s'était essayé avec succès dans une forme métrique nouvelle pour lui; il approfondissait dans son Journal la pensée d'un autre drame et écrit en grosses lettres un titre qui promettait beaucoup : *Zu irgend einer Zeit*; c'était « la tragédie de l'avenir » dont nous le verrons développer ailleurs la conception. Il avait dû renoncer à l'espoir, nourri un instant, de faire jouer *Judith* au Théâtre Français, mais dans les *Blätter für literarische Unterhaltung* paraissait un article où Wilibald Alexis parlait de *Judith* et de *Genovera* avec autant de perspicacité que de bienveillance; Hebbel constatait que sa renommée allait croissant et songeait à demander à Campe des honoraires plus élevés [3]. Le travail littéraire avait pour lui ce résultat précieux qu'il l'empêchait de sentir le froid dans sa chambre; il est vrai qu'à l'inspiration poétique succédait généralement un rhume de cerveau. Quand la température était trop rude, il se réfugiait à la Bibliothèque Royale dont la salle de lecture, d'après la description qu'il en fait un jour à Elise, semble avoir été déjà riche en figures bizarres; on y voyait aussi de jolies femmes. On rencontrait également Hebbel à la bibliothèque du Conservatoire, où il lisait des ouvrages relatifs à Mozart, on ne sait à quelle occasion [4].

1. Bw. II, 321, 329-31; Tag. II, 2860; 2880; Bw. II, 350-51. — 2. Bw. II, 341; 347-49; pour le détail voir chap. II. — 3. Tag. II, 2941; 2837; 2925; Bw. II, 289; 357-58; 328. — 4. Tag. II, 2936; Bw. II, 350; Tag. II, 2829; 2842; 2843.

Comme il était malgré tout forcé de temps en temps de passer de longues heures solitaires dans sa chambre, il commença à se créer une petite bibliothèque d'auteurs allemands : Schiller, Novalis, Hoffmann; il se fit cadeau à lui-même le jour de Noël des œuvres complètes de Gœthe. En fouillant sur les quais dans les boîtes des bouquinistes il découvrait plus d'un compatriote et remarquait, à la honte de la littérature allemande, que ces ouvrages étaient les plus mal imprimés, les plus mal reliés et qu'ils se vendaient pour des prix dérisoires [1]. Il avait enfin à tout instant un remède contre l'ennui : noircir les feuilles de son Journal et il ne s'en faisait pas faute. Il y trouvait une utilité pour l'avenir : il lui arrivait souvent de noter à la hâte le commencement d'une idée, l'esquisse d'une comparaison ou d'une image; ce sont, disait-il, des poteaux indicateurs qui me rappelleront quelles routes se sont ouvertes à mon esprit et me permettront plus tard de les suivre jusqu'au bout [2]. Quelquefois, en effet, les circonstances l'ont ramené dans des voies où il avait à peine fait quelques pas, mais le plus souvent c'est d'après ces vestiges incertains qu'il nous faut deviner dans quelles directions sa pensée fut un instant tentée de se hasarder.

IV

Les relations de Hebbel à Paris étaient des plus restreintes; on ne voit pas qu'il ait causé, au moins dans les premiers mois de son séjour, avec d'autres Français que son blanchisseur, sa concierge et le garçon du restaurant. Quant aux Allemands, tous ceux auxquels les gens de Hambourg l'avaient adressé lui avaient été antipathiques dès le début et il n'avait pour ainsi dire pas de rapports avec eux. Sauf quelques étrangers de passage, comme un écrivain danois qui lui affirma être venu à Paris tout exprès pour voir l'auteur de *Judith* et rivaliser avec lui, il ne fréquentait guère qu'avec Heine et Bamberg [3].

La lecture de *Judith* avait excité chez Heine une admiration qu'il ne dissimule pas à l'auteur; il n'aurait pas cru qu'un contemporain pût écrire une œuvre pareille; Hebbel appartenait à la grande époque de la littérature allemande. « Mon nom commence à signifier quelque chose, dit Hebbel à ce propos; je m'en aperçois à une foule d'indices. » Les remarques de Heine sur les caractères et le milieu dans *Judith* étaient du reste les plus judicieuses et les plus profondes qu'il eût entendues. Cependant Heine, malgré son amabilité et son esprit, ne lui plut jamais autant que la première fois. Il commence à devenir vieux, lui aussi, écrit Hebbel à Élise, et il trouve par suite que le monde devient vieux; il prétend que l'Allemagne n'a plus à attendre de grands écrivains. Hebbel ne

1. Tag. II, 2890; 2963; Bw. II, 330. — 2. Tag. II, 2854. — 3. Tag. II, 2975; Bw. II, 334-35.

pensait pas que Heine eût encore épuisé les ressources de son talent et fût au terme de sa carrière, mais il blâmait ses relations, sans préciser davantage. En somme Hebbel se félicitait d'avoir fait sa connaissance et à la fin de l'année il regrette de se trouver vis-à-vis de Heine, un peu par sa propre faute, dans une fausse position; on peut penser que le manque de cordialité de Hebbel y avait contribué. Du reste, à la fin d'octobre, Heine était parti pour Hambourg[1].

Bamberg formait presque l'unique compagnie de Hebbel. Lui aussi la lecture de *Judith* l'avait enthousiasmé et sa vénération se manifestait par un dévouement infatigable. « Il est toujours prêt, écrit Hebbel; il me rend tous les services qu'il peut, m'accompagne dans mes courses les plus diverses et supporte ma mauvaise humeur comme on supporte la pluie et le brouillard. » Sans Bamberg, Hebbel, qui parlait à peine le français, aurait eu à tout instant l'impression d'être bafoué et trompé. En fréquentant avec Bamberg, son opinion sur les Juifs se modifia dans un sens favorable; il ne leur avait jamais été hostile : *Judith* et une scène de *Genoveva* prouvent qu'il sentait profondément quelle situation unique ce peuple a dans l'humanité, mais il reconnaît que, au moment où il fit la connaissance de Bamberg, « son point de vue libéral » commençait, nous ne savons pourquoi, à perdre de sa fermeté[2].

C'est en compagnie de Bamberg que Hebbel faisait le plus souvent ces interminables promenades dont nous lisons le récit dans son Journal ou dans ses lettres à Elise. Hebbel était un bon marcheur et un causeur infatigable, ou plutôt, selon son habitude, il ne se lassait pas de monologuer sur les sujets qui lui étaient chers, la littérature et l'esthétique; Bamberg avait cette grande qualité qu'il écoutait patiemment et savait se taire, mais Hebbel lui savait gré de prouver aussi à l'occasion, par une remarque ou une objection, qu'il comprenait ce dont on lui parlait. Parfois aussi Bamberg prenait la parole, surtout lorsqu'il s'agissait de musique. Hebbel note parfois dans son Journal des anecdotes ou des renseignements sur des musiciens célèbres qu'il tenait de Bamberg. Il assiste une fois à un concert de Berlioz, une autre fois, le jour de Noël, à une messe en musique à Notre-Dame; mais il ne semble pas prendre grand intérêt à cet art. Bamberg l'emmena au Théâtre-Français voir Rachel dans *Cinna*, la tragédienne fit sur lui « une impression ineffaçable »; une autre fois ce fut le tour de la Chambre des Députés[3]. Quant aux monuments, aux édifices, aux musées et aux curiosités de toute sorte, Hebbel en visita un grand nombre pendant les trois premiers mois de son séjour; nous en verrons ailleurs le détail.

Mais le spectacle de la rue n'attirait pas moins son attention; il se sentait à l'aise au milieu de la foule; ce qu'il trouvait de plus

1. Bw. II, 297; Tag. II, 2799; Bw. II, 307; 301-302; 336; 346-47; Tag. II, 2975; Bw. III, 7-8. — 2. Bw. II, 335; Tag. II, 2975; 2939. — 3. Tag. II, 2867; 2967; 2939; 2898.

magnifique à Paris, c'était la succession des boulevards, de la place de la Concorde et des Champs-Elysées; l'un de ses plus grands plaisirs était d'y flâner par une belle après-midi de dimanche, de se mêler à la cohue des promeneurs en habits de fête, de s'arrêter devant les chevaux de bois, d'écouter les clameurs des camelots, et de sentir autour de lui l'âme de l'immense ville. Il observe tout ce qui se passe autour de lui avec la curiosité d'un badaud et d'un homme qui n'a encore vu que le Hambourg de 1840, en même temps qu'avec la perspicacité de l'artiste et du dramaturge dont la vie humaine est la constante étude. Un mariage à Saint-Sulpice où les deux époux font comique figure, un homme à moitié ivre sur une balançoire, un couple grotesquement assorti, un aveugle et son chien, une négresse bizarrement habillée, l'enterrement de Casimir Delavigne, rien de tout cela ne laisse Hebbel indifférent et il en conserve le souvenir dans son Journal. Les devantures des magasins l'attirent également; il passait rarement boulevard des Italiens sans jeter un coup d'œil sur une lithographie qui représentait un Parlement de chiens; les expressions de physionomie que le dessinateur avait su donner à ses caniches, bouledognes et roquets de toute espèce, étaient pour Hebbel un sujet inépuisable de gaieté; il y voyait toute la comédie humaine. Son imagination trouvait aussi à se satisfaire par l'évocation des événements historiques. Un soir il était assis avec Bamberg dans un café assez solitaire de la place de Grève; de sa table il voyait l'Hôtel de Ville où Robespierre se tira un coup de pistolet; tout en ayant l'air de parcourir des journaux, il croyait entendre passer les charrettes chargées de condamnés, escortées par les gendarmes d'Henriot, et tomber avec un bruit sourd le couperet de la guillotine[1].

Malgré les chagrins et les privations et en dépit de ses plaintes Hebbel commença de sentir au bout de deux ou trois mois « ce que c'est que de vivre à Paris », et il ne douta pas que ce séjour ne dût avoir des résultats considérables pour toute son existence. Il avoue qu'il était arrivé avec quelques préventions, mais la froideur fit bientôt place à l'enthousiasme, « et maintenant je crie à pleins poumons : Vive le peuple français! et je ne pousserai pas un autre cri même le jour de l'an où, pour récompenser mon concierge de me tromper et de m'apporter pour deux sous de lait au lieu de quatre, je suis forcé de lui donner cinq francs, si je ne veux pas qu'il refuse les lettres à mon adresse et jette aux ordures les cartes des personnes qui sont venues me voir ». Il ne comprenait pas comment des gens avaient pu ne pas se plaire à Paris; il aurait voulu y rester toute sa vie et pensait avec terreur au jour où il faudrait partir. « Paris n'est pas une ville, mais un monde », et il y aurait de quoi réduire au désespoir un homme qui voudrait voir, comprendre et s'assimiler tout ce que lui offre la capitale. « Vivre dans cette ville, même comme un pauvre diable, est un grand bonheur[2] »; lorsqu'on contemple des tableaux de Raphaël, on peut oublier que l'on n'a pas mangé

1. Tag. II, 2902; 2951; 2800. — 2. Bw. II, 345; 346; Tag. II, 2933; Bw. II, 359.

comme d'habitude sa saucisse; il y a à Paris une foule de chefs-d'œuvre dont on peut dire, comme les Grecs du Jupiter d'Olympie, que celui qui meurt sans les avoir vus, n'a pas connu le bonheur de vivre; celui qui les contemple, non seulement comprend la richesse et la profondeur de l'univers, mais commence à se connaître lui-même. La générosité avec laquelle les Français accueillent les étrangers et leur facilitent l'accès de leurs richesses fait le plus grand honneur à la nation. Dès le premier jour Hebbel a joui de tous les privilèges du citoyen français; aussi s'est-il acclimaté très vite et au bout de trois mois il se sent complètement francisé ou plutôt parisianisé. « On marche ici sur un sol élastique qui soulève l'homme plutôt qu'il ne le supporte; c'est une impression très particulière. » Chaque fois que Hebbel songe à sa triste jeunesse, c'est avec un nouvel étonnement qu'il se trouve à Paris. « Lorsque je parcours ces rues ou que j'entre dans un de ces édifices célèbres dans le monde entier, c'est avec un sentiment de fierté et d'humilité tout à la fois, et très souvent je m'écrie à haute voix : Je suis heureux [1]. »

C'est ainsi que Hebbel atteignit la fin de l'année 1843 qui lui avait apporté de plus grandes joies et aussi de plus grands chagrins que la plupart des années précédentes [2].

1. Bw. II, 351-53.

2. Vgl. Tag. II, 2975. Les anecdotes que Kulke raconte sur le séjour de Hebbel à Paris paraissent, comme il le remarque lui-même, invraisemblables. [*Erinnerungen an Fr. Hebbel*, 31; 38.]

CHAPITRE II

MARIA-MAGDALENA

I

La première idée du drame de *Maria-Magdalena* date de Munich, comme la première idée de *Judith*, de *Genoveva* et du *Diamant*; à la fin de février 1839, quelques jours avant le départ de Hebbel pour Hambourg, nous lisons dans son Journal cette note énigmatique : « Clara dramatique[1] ». Clara, tel fut dès le premier instant le nom de l'héroïne. En 1845 Hebbel déclare que cette pièce l'a occupé pendant sept ans[2], ce qui en fait remonter les débuts à la fin de son séjour à Munich et, par deux autres passages, nous apprenons que les personnages du drame apparurent à l'auteur pendant ses promenades solitaires à l'Englischer Garten[3]. Il s'écoula pourtant trois ans et Hebbel écrivit ses trois premières pièces avant que ce sujet se présentât de nouveau à son esprit. Dans les derniers jours de 1841, après avoir achevé le *Diamant*, il se trouve dans un état d'indécision et d'agitation; divers projets de drames : *Moloch*, *die Dithmarschen*, *Achill*, s'offrent à lui et en même temps sa « tragédie bourgeoise » commence, dit-il, à le tracasser : il lui conserve son titre de : *Clara*[4]. Pendant toute l'année 1842 il est dramatiquement improductif; il part pour Copenhague, il y tombe malade en 1843. Il se passe alors dans son cerveau le même phénomène que pendant sa grave maladie de mai-juin 1839. A ce moment, au milieu d'accès de fièvre, des scènes entières du drame *die Dithmarschen* avaient surgi et s'étaient organisées dans son esprit. De même le 10 mars 1843, sous l'influence d'un médicament qu'il venait d'absorber, « des étincelles commencèrent de jaillir de son cerveau » et tout le premier acte de *Maria-Magdalena* [c'est ainsi

1. Tag. I, 1517. — 2. Bw. III, 232. — 3. Bw. IV, 398; W. VI, 247 : *ein Geburtstag auf der Reise*, v. 91-92 : « Dort, unter'm Tannenbaume | sah ich den Tischlersohn ». — 4. Tag. II, 2408.

qu'il appelle maintenant sa pièce] se déroule devant lui ; le lendemain et le surlendemain il en écrit une partie [1]. Les jours suivants l'inspiration se maintient ; chaque matin, dans son lit, il grossit son manuscrit de quelques passages, mais le travail avance lentement. Hebbel est satisfait de ce qu'il produit ; ce lui est une preuve que la poésie est toujours vivante dans son âme ; maître Antoine excite déjà chez lui un ardent intérêt [2]. Le 1er mai, de nouveau à Hambourg, il achève le premier acte de sa « tragédie bourgeoise ». Il continue à y travailler pendant les quatre mois qu'il passe à Hambourg et dès son arrivée à Paris. Cependant le second acte n'est terminé que le 17 octobre [3].

Lorsque parvient à Hebbel le 23 du même mois la nouvelle de la mort de son fils, il ne reste plus de toute la pièce que deux scènes à écrire [4]. Mais le chagrin lui rend pour quelque temps le travail impossible ; pendant le mois de novembre le drame semble ne pas faire de grands progrès [5]. Entre temps Hebbel cherche un éditeur : Cotta, pressenti, se dérobe. Il songe également à Campe en se promettant de ne pas se laisser exploiter par lui comme pour *Genovera* [6]. Surtout, comme *Maria-Magdalena* lui paraît faite pour avoir le plus grand succès à la scène [7], il se préoccupe de trouver un théâtre qui veuille la jouer et songe naturellement à Berlin où Mme Crelinger avait montré pour *Judith* tant de bienveillance. Au commencement de novembre il écrit à Kisting qui doit servir d'intermédiaire. Mme Crelinger fait répondre qu'elle attend la pièce avec impatience [8]. Hebbel fait un dernier effort ; le 4 décembre 1843 *Maria-Magdalena* est achevée et recopiée [9] ; il l'expédie le 13 décembre avec une lettre où il affirme à Mme Crelinger que cette œuvre ne renferme aucune des audaces qui compromirent *Judith* devant un public pudibond : « On ne peut pas dire de cette pièce qu'elle est injouable ; si on la refuse, ce ne peut être que mauvais vouloir » ; « il est impossible d'y trouver un cheveu [10]. »

Mme Crelinger dissipa cette illusion. Elle louait fort le talent de l'auteur, mais trouvait dans la pièce une difficulté insurmontable : l'héroïne était enceinte. Cela ferait scandale à la représentation ; on ne pouvait demander au public de tolérer une pareille situation. Hebbel objectait en vain que Gretchen dans *Faust* et Claire dans *Egmont* se trouvent dans le même cas que Clara dans *Maria-Magdalena*. Il ne pouvait apporter sur ce point une modification à sa pièce comme il l'avait fait pour *Judith*, car le déshonneur de Clara constituait un élément essentiel de la motivation. Un instant Mme Crelinger parut se rendre aux raisons de l'auteur et vouloir tenter l'aventure, mais finalement le drame fut refusé par l'intendant royal

1. Bw. II, 227 ; V, 48. — 2. Bw. II, 230-231. — 3. Tag. II, 2677 ; Bw. II, 299 ; Tag. II, 2801. — 4. Bw. II, 311 ; 314. — 5. Bw. II, 323 ; 335. — 6. Bw. II, 322 ; 334 ; 345. — 7. Bw. II, 345. — 8. Bw. II, 323 ; Tag. II, 2896.

9. Bw. II, 341 ; Hebbel se trompe par conséquent lorsqu'il affirme [Bw. VIII, 36] avoir écrit sa pièce dans les quinze jours qui suivirent son arrivée à Paris.

10. Tag. II, 2939 ; Bw. II, 349 ; 343 ; 358.

du théâtre[1]. Mme Crelinger, en renvoyant le manuscrit, y joignit quelques avis sur les sacrifices auxquels devait consentir un auteur dramatique[2]. Hebbel dut se résigner à faire connaître sa pièce simplement en la publiant, après avoir perdu six mois en négociations infructueuses. Il écrivit à Campe au commencement de juin 1844; il demandait comme honoraire 40 louis d'or[3]; Campe [Hebbel en fut assez étonné] ne marchanda pas, car la pièce lui avait beaucoup plu[4]. Au commencement de septembre 1844 *Maria-Magdalena* était imprimée, mais Hebbel l'avait fait précéder d'une préface qui ne put être prête aussi rapidement, et d'une dédicace en vers au roi de Danemark, un projet déjà ancien auquel Hebbel voyait sans doute quelques inconvénients : il craignait en faisant sans nécessité apparente des courbettes devant une tête couronnée, de perdre un peu de l'estime du public[5], mais il tenait à prouver sa reconnaissance à celui qui lui avait procuré les moyens d'écrire en paix cette pièce. La dédicace fut achevée et envoyée à Campe le 16 août; le 22 septembre Hebbel reçut un exemplaire de sa pièce[6].

II

Maître Antoine est menuisier dans une petite ville et gagne assez péniblement son pain et celui de sa famille. Il était encore presque un enfant lorsque son père mourut avant l'heure, épuisé par le dur labeur; la veuve et l'orphelin végétaient dans la misère lorsqu'un voisin compatissant prit Antoine comme apprenti et se montra toujours pour lui un bienfaiteur si délicat que Maître Antoine sent encore aujourd'hui ses yeux devenir humides lorsqu'il y songe. Ce sont là d'ailleurs ses seuls moments d'attendrissement, car quarante ou cinquante ans de travail et de pauvreté l'ont rendu, au moins extérieurement, dur pour les autres comme pour lui-même. Il avait autrefois un cœur sensible mais, comme il le dit, il est devenu peu à peu un hérisson et ainsi tout le monde le laisse en paix, car qui s'y frotte s'y pique. Cette rudesse est plus voulue que spontanée. Pendant que sa femme était malade, il pleurait en silence tout en travaillant à son établi, mais lorsque quelqu'un approchait, il se plaignait d'avoir un éclat de bois dans l'œil. Il est connu dans tout le quartier pour sa probité rigide et pour son attachement aux principes de la vieille génération. On dit de lui que si l'on gravait par erreur une lettre de trop sur son tombeau, son esprit n'aurait de repos que lorsqu'il l'aurait fait disparaître, car il n'a jamais voulu

1. Tag. II, 3001; Bw. III, 14; 24; 27-28; 30; 108; 154.

2. Cf. Bamberg, Bw. I, 160-161; lettre de Mme Crelinger du 1er mai 1844 : « Der dramatische Dichter der sich in schroffer Unabhangigkeit mit dem Druck seiner Stücke begnügt, kommt mir vor wie ein Feldherr der Schlachten auf dem Papier gewinnt; die Geschichte weiss nichts von ihm. » *Maria-Magdalena* fut jouée pour la première fois à Leipzig le 19 octobre 1846. (Bw. VIII, 92.)

3. Environ 860 francs. — 4. Bw. III, 111; 128. — 5. Bw. III, 146; II, 343; III, 111-112. — 6. Bw. III, 152; 161-163; 175-177.

avoir que son dû. Il est mal satisfait des mœurs du temps présent auquel il reproche d'avoir peu de respect et même quelque mépris pour ce que l'on considérait autrefois comme sacré. Ainsi que beaucoup de vieillards, Maître Antoine trouve mauvais tout ce qui n'est pas de l'époque de sa maturité et n'attend rien de bon de l'avenir.

C'est surtout son fils qui représente pour lui la jeune génération et qui lui donne des inquiétudes. Charles est un jeune homme de vingt à vingt-cinq ans, ni meilleur ni plus mauvais que les autres, mais qui naturellement ne peut à son âge comprendre la vie d'une façon aussi austère que son père. Il s'accommode mal du régime de la maison paternelle qui rappelle un peu, il est vrai, celui d'un pénitencier. Car Maître Antoine est un homme de traditions non seulement dans les grandes, mais dans les petites et même les toutes petites choses ; son pire défaut est précisément de mettre tout sur le même rang, d'attribuer à ses habitudes et à ses préjugés le même caractère intangible et sacré qu'aux règles essentielles de la morale. Nous avons ici non pas dix, mais vingt commandements de Dieu, dit Charles : on doit accrocher son chapeau au troisième clou et non pas au quatrième ; à neuf heures et demie on doit être fatigué ; avant la Saint-Martin on n'a pas le droit d'avoir froid et après la Saint-Martin on n'a pas le droit de suer. Ces préceptes sont aussi inébranlables que : tu dois craindre et aimer Dieu.

Ce pédantisme de la morale et cette monotonie de l'existence contribuent à dégoûter Charles du métier de menuisier qu'il exerce sous la direction de son père. Raboter, scier et clouer, entre temps manger, boire et dormir, afin de pouvoir continuer à raboter, scier et clouer, le dimanche une génuflexion par-dessus le marché : je te remercie, Seigneur, de pouvoir raboter, scier et clouer : telle est la vie dont Charles se déclare las. Il voudrait s'en aller au loin sur la mer ; en attendant il cherche quelques distractions. En cachette sa mère prélève pour lui ce qu'elle peut sur l'argent du ménage ; il a même fait quelques petites dettes et le dimanche matin il aime mieux jouer aux quilles ou s'asseoir à l'auberge que d'aller au temple avec son père. Ce sont là aux yeux de Maître Antoine des crimes impardonnables et il en est résulté peu à peu une situation très tendue entre le père et le fils. Le fils prend plaisir à braver son père et le père a fini par croire son fils capable des plus mauvaises actions. Lorsqu'il apprend qu'on a volé des bijoux chez un marchand du voisinage, sa première pensée est que Charles a travaillé quelques jours auparavant dans cette maison. Ce soupçon instinctif semble recevoir à l'instant une confirmation, car deux gendarmes viennent arrêter le fils inculpé de ce vol et procéder à une perquisition. La mère, à peine rétablie d'une grave maladie, meurt de saisissement et Maître Antoine, persuadé de la culpabilité de son fils, se voit avec rage et douleur dépouiller de sa bonne renommée si péniblement acquise et à laquelle il tient plus qu'à l'existence.

Car c'est là un trait essentiel du caractère de Maître Antoine : il attache autant d'importance à l'estime des gens qu'à la tranquillité

de sa propre conscience et il vit dans la perpétuelle anxiété de savoir ce que diront de lui ses voisins. Il n'a jamais douté que son honneur dépendît non pas tant de ses actions que des discours que peuvent tenir sur lui-même des imbéciles, des ignorants ou des malveillants. Dans la faute de son fils ce qui l'indigne par-dessus tout, c'est le déshonneur qui rejaillit sur la famille. Cet homme si foncièrement honnête a été amené, par un attachement aveugle à des préjugés étroits, à faire résider la moralité dans les apparences, à considérer les actions bonnes ou mauvaises non du point de vue de leur nature propre, mais du point de vue des jugements traditionnels que porte sur elles la foule. Il ne se préoccupe pas de savoir si ces jugements sont fondés, d'examiner s'ils ne sont pas le résultat de la mentalité simpliste, arriérée, stupide et inconsciemment cruelle de la masse; il s'en tient comme le pharisien à la lettre de la loi et condamne le coupable sans rechercher s'il n'y a pas pour lui des circonstances atténuantes ou si une loi plus haute et plus intelligente que la morale vulgaire n'ordonne pas de l'excuser. Il le dit lui-même : ce qui l'a soutenu dans sa pénible existence, c'est le sentiment de l'honneur, de l'honneur conçu comme l'ensemble des propos flatteurs que murmurent les commères du quartier derrière l'homme honorable qui vient de passer : « Je puis tout supporter sauf la honte;... je ne saurais vivre dans un monde où il faudrait que les gens soient compatissants pour ne pas cracher de dégoût en me voyant. »

Maître Antoine a encore une fille, Clara, qui est fiancée à un certain Léonhard. Assez contre son gré, car elle n'a pour lui ni affection ni estime et il ne mérite en effet ni l'une ni l'autre; il a obtenu une place dans les bureaux de la municipalité par de basses intrigues et des procédés douteux dont il se vante devant Clara; s'il désire d'ailleurs épouser celle-ci, c'est uniquement à cause des mille thalers qui composent sa dot. Clara a aimé autrefois un jeune homme que ses études ont éloigné de la ville pendant plusieurs années. Elle n'a pas cessé de songer à lui, mais cette longue absence a fait croire à Clara qu'il l'avait abandonnée : aux railleries des voisins se sont jointes les instances de sa mère qui voyait en Léonhard un brillant parti, si bien que Clara a fini par accepter ce dernier. Elle s'est repentie de sa faiblesse lorsqu'elle a vu revenir celui qu'elle a aimé autrefois; il est devenu greffier et elle pourrait l'épouser, car il lui est resté fidèle. Mais Léonhard veille et dès qu'il a compris que Clara allait lui échapper, il a trouvé le moyen de la lier indissolublement à lui : il a obtenu d'elle qu'elle devînt sa maîtresse. Comment une jeune fille comme Clara a pu se donner à un homme comme Léonhard, c'est un point sur lequel nous aurons à revenir. Maintenant il faut que Clara épouse Léonhard, car elle commence à craindre que sa faute n'ait des suites et que sa honte ne devienne bientôt publique. Mais Léonhard commence à ne plus désirer autant ce mariage, car il a appris que Maître Antoine a prêté à fonds perdus ses mille thalers au voisin charitable qui le sauva autrefois de la misère, lui et sa mère, de sorte que Clara est sans

dot. Léonhard prend rapidement un parti : il profite de l'arrestation de Charles pour rompre avec sa fiancée. Voici Clara dans une terrible situation, car, si elle est déshonorée, Maître Antoine se tuera, il l'a dit lui-même, il se coupera la gorge avec son rasoir. Sa fille est la seule consolation qui lui reste, maintenant que sa femme est morte et que son fils est en prison; Clara lui a juré qu'elle ne lui serait jamais un sujet de honte. Elle est décidée à tenir son serment même si le seul moyen qui s'offre à elle est la mort. Elle se tuera pour que son père continue à vivre. Il s'agit de savoir si le farouche entêtement de Maître Antoine acculera Clara au suicide.

Un rayon d'espoir brille un instant à ses yeux. Le greffier vient la voir; il l'aime toujours; elle aussi; elle le lui dit; il lui offre de l'épouser, mais elle veut être sincère; elle lui révèle sa honte et une parole funeste échappe au greffier dans le premier moment de stupeur : « Aucun homme ne peut passer là-dessus! Etre obligé de baisser les yeux devant le misérable au visage duquel on voudrait cracher! » En quoi le greffier prouve qu'il ne comprend pas l'honneur autrement que Maître Antoine : pour lui aussi l'honneur de l'individu dépend de l'opinion de son voisin. Le greffier réfléchit d'ailleurs aussitôt qu'il y aurait un moyen de tout arranger : supprimer Léonhard, le seul qui connaisse le secret de Clara. Mais celle-ci ne retient que la phrase inexorable : aucun homme ne peut passer là-dessus. C'est son arrêt de mort, à moins qu'elle ne parvienne à fléchir Léonhard.

Elle pourrait peut-être y réussir, car l'innocence de Charles vient d'être reconnue. C'est encore Maître Antoine qui par sa conception étroite et inintelligente de l'honnêteté a été la cause indirecte de l'arrestation de son fils. Un jour à l'auberge il a refusé de trinquer avec un gendarme parce qu'il considère qu'un citoyen honorable doit éviter le contact de tous ceux qui ont affaire avec les criminels, fût-ce pour les arrêter, comme les gendarmes, ou pour les exécuter, comme le bourreau. Le gendarme s'est vengé de l'affront en arrêtant Charles sur les indices les plus futiles. Léonhard peut maintenant épouser Clara puisqu'elle n'est plus la sœur d'un voleur. Elle vient l'en supplier. Mais comme elle ne lui cache pas en même temps le mépris qu'il lui inspire et comme Léonhard a trouvé dans l'intervalle un meilleur parti, il est naturel qu'il persiste à ne pas vouloir d'elle. Il ne lui reste donc plus qu'à se suicider, mais de telle sorte que l'on croie à un accident.

A la maison elle retrouve son frère qui boit quelques verres de vin en ruminant des projets de vengeance contre le gendarme et en se réjouissant d'échapper enfin à la tutelle paternelle. Car Charles est décidé à devenir matelot et à voir le monde. Clara, debout dans un coin, l'entend monologuer et chanter presque sans comprendre. Une dernière lutte se livre en elle; sa jeunesse se révolte contre la mort; elle prie machinalement, mais la vision du cadavre de son père, la gorge tranchée d'un coup de rasoir, lui donne la force nécessaire. Elle sort pour aller chercher de l'eau au puits; il lui sera facile d'y tomber : « O mon Dieu, je viens parce qu'autrement

mon père viendrait : pardonne-moi comme je pardonne.... Sois-moi miséricordieux, miséricordieux.... » Maître Antoine rentre, puis le greffier arrive; il a forcé Léonhard à se battre en duel avec lui; Léonhard a été tué, mais le greffier est mortellement blessé. Il s'est traîné jusqu'ici pour supplier Maître Antoine de ne pas se montrer inexorable pour sa fille. Mais il est trop tard; on vient de retirer Clara morte du puits et l'on a vu qu'elle s'y était jetée.

Le greffier, à mesure que la mort approche, voit les choses sous leur vrai jour : « C'est vous, dit-il à Maître Antoine, qui l'avez poussée sur le chemin qui conduisait à la mort et moi je suis cause qu'elle ait continué à le suivre. Lorsque vous pressentiez son malheur, vous pensiez aux propos malveillants que l'on tiendrait derrière vous, mais vous ne pensiez pas à l'indignité de ceux qui les tiendraient. Vous avez prononcé un mot qui l'a réduite au désespoir et moi, lorsque dans une horrible angoisse elle ouvrait son cœur devant moi, au lieu de la prendre dans mes bras, j'ai songé au misérable qui pourrait rire de moi et.... Oui, je paie de ma vie le tort que j'ai eu de faire dépendre mes actions de quelqu'un qui était pire que moi. Et vous aussi, qui semblez maintenant de fer, vous direz un jour : ma fille, je voudrais que tu ne m'eusses pas épargné le chagrin de voir les Pharisiens secouer la tête et hausser les épaules; il est plus dur pour moi de songer que tu ne seras pas assise auprès de mon lit de mort et que tu n'essuieras pas la sueur de mon agonie. — Maître Antoine : Elle ne m'a rien épargné; on a vu qu'elle se suicidait. — Le greffier : Elle a fait ce qu'elle pouvait;... vous n'étiez pas digne qu'elle y réussît. — Maître Antoine : Ou bien c'était elle qui n'était pas digne. » Et tandis que l'on transporte le cadavre de Clara dans la chambre voisine, Maître Antoine, resté seul, murmure, debout, d'un air pensif : « Je ne comprends plus le monde. »

III

Il n'est pas difficile de relever dans *Maria-Magdalena* un certain nombre de souvenirs personnels de Hebbel[1] : Maître Antoine doit la rigidité de son caractère et l'étroitesse de son esprit au père de l'auteur; il lui déplaît que son fils répugne au métier de menuisier et se sente attiré par le vaste monde; de même entre Hebbel et son père s'élevaient de terribles querelles lorsque le maçon voulait faire de l'enfant un maçon comme lui ou un valet de charrue, et Klaus Friedrich Hebbel a eu de son fils une aussi triste opinion que Maître Antoine du sien. Comme la femme du menuisier, la mère de Hebbel cherchait à rétablir la paix domestique à force d'affection et de dévouement, choyait son fils en cachette et plaidait sa cause. Dans la description que fait Hebbel de la condition misérable de Maître Antoine encore enfant et de sa mère après la mort du mari et père,

1. Cf. Kuh, II, 74-76.

on retrouve des détails de la propre condition de Hebbel et de sa mère après la mort de Klaus Friedrich. Il n'est pas jusqu'au vieux poirier dont Hebbel parle dans ses souvenirs d'enfance qui ne reparaisse dans *Maria-Magdalena*, et le puits où Clara trouve la mort est vraisemblablement celui dont on défendait d'approcher à Hebbel et à son frère. D'une façon générale on peut admettre que Wesselburen a été le type pour Hebbel de cette petite ville remplie de préjugés et de commérages où se situe le drame, agglomération d'individus dont chacun est prisonnier de traditions devenues des formes sans vie depuis que l'esprit s'en est retiré.

A Munich et à Hambourg Hebbel a connu les deux femmes qui lui ont servi de modèles pour son héroïne. A Munich il habita chez le menuisier Schwarz dont la fille Beppi était sa maîtresse. Elle avait été séduite, raconte Hebbel dans son Journal, par un homme indigne; elle en fit l'aveu à Hebbel qui ne put retenir de dures paroles et parla de rupture, disant lui aussi « qu'un homme ne peut passer là-dessus »; Beppi tenta alors de se suicider [1]. Transposée dans le drame, cette histoire fournit la scène entre le secrétaire et Clara. Mais surtout ce menuisier Schwarz [qui portait même le prénom d'Antoine] avait un fils d'assez mauvaise conduite que les gendarmes vinrent un jour arrêter. C'est la première catastrophe du drame; Beppi se trouva alors vis-à-vis de Hebbel à peu près dans la même situation que Clara vis-à-vis de Léonhard : « Elle respira de soulagement lorsqu'elle vit que je continuais de plaisanter et de rire comme auparavant; j'en fus profondément ému [2] ». Dans cet incident est, selon Hebbel lui-même, l'origine de *Maria-Magdalena*. Nous savons d'ailleurs que Beppi, victime du caractère aigri et tyrannique de son ami, souffrait en silence; Clara tient d'elle la douceur et la résignation avec lesquelles elle supporte comme quelque chose de naturel la cruauté et l'injustice de l'homme. Mais sur ce point Beppi elle-même ne pouvait rivaliser avec Elise, l'original de la martyre sainte Geneviève. La liaison d'Elise avec Hebbel, sa grossesse et la naissance de son enfant lui avaient valu le mépris, la raillerie et les calomnies d'une foule de gens à l'esprit mesquin et au cœur sec, contre lesquels Hebbel avait été impuissant à la défendre, mais les épreuves avaient seulement mieux fait ressortir l'incomparable grandeur de son âme. Nous avons mentionné Wesselburen comme la ville des préjugés et des commérages, mais que dire de Hambourg et de ce quartier du Stadtdeich où habitaient Amalia Schoppe et ses amies? Tout ce qui peut tenir de stupidité et de méchanceté dans des propos colportés de maison en maison, Hebbel l'avait appris par l'expérience en 1835 et après son retour de Munich.

On ne saurait guère signaler d'influences littéraires ayant agi d'une façon précise sur *Maria-Magdalena* [3]. Qu'une jeune fille soit séduite et qu'abandonnée ensuite par son séducteur, elle soit réduite

1. Tag. I, 574; 582. — 2. Bw. VII, 302-303. — 3. R. M. Werner relève avec raison la lecture d'un roman de Bulwer : *Ernst Maltravers* [Tag. II, 2316.]

au désespoir par la sévérité de sa famille et le mépris de son entourage, c'est un motif tellement fréquent dans la littérature et en particulier dans le drame, que l'on ne peut sans autre raison parler d'un modèle déterminé. La tragédie bourgeoise de la fin du XVIIIe siècle est particulièrement riche en vertueuses infortunées : Sara dans *Miss Sara Sampson*, Louise dans *Kabale und Liebe*, Marie Beaumarchais dans *Clavigo*, Claire dans *Egmont*, Stella et Cécilie dans *Stella*, Gustchen dans le *Hofmeister* et Marie Wesener dans les *Soldaten* de Lenz. La sensibilité de l'époque adoucit, il est vrai, le sort de ces innocentes victimes et leurs parents finissent souvent par leur ouvrir les bras. Nous trouvons cependant des pères rigoureux dans *Emilia Galotti*[1] et dans la nouvelle de Kleist : *die Marquise von O....* Dans cette dernière œuvre l'héroïne, enceinte comme Clara, passe par les mêmes angoisses. De toutes les héroïnes auxquelles on peut penser, celle qui par son caractère et sa destinée se rapproche le plus de Clara est Gretchen dans *Faust*. Mais la tragédie de Gretchen reste purement psychologique, sans l'arrière-plan social que possède la tragédie de Clara.

Cet arrière-plan se trouve jusqu'à un certain point dans les pièces de Lenz que Hebbel lit et commente en février 1839, dans le *Hofmeister* et surtout dans les *Soldaten*. De cette dernière pièce Hebbel dit qu'elle repose sur une idée profonde et émouvante ; malheureusement l'héroïne, Marie Wesener, n'est pas à la hauteur du rôle qu'elle doit jouer. Bien que Lenz s'efforce de nous la rendre sympathique, nous voyons dès le début que son caractère la destine à devenir une fille publique ; elle peut exciter chez nous la pitié, mais non pas l'émotion tragique, car il n'y a pas contradiction mais accord entre son naturel et son sort ; elle descend d'elle-même la pente ; à ce personnage manque une « haute signification[2] ». Hebbel n'en a pas dit plus long, mais sa pensée se devine. On sait que pour Lenz la caste militaire, telle qu'il la voyait organisée en Allemagne, constituait un véritable danger social ; les officiers étaient des séducteurs de profession qui faisaient des milliers d'innocentes victimes. Hebbel aurait voulu que Lenz montrât comment la société, selon la métaphore du colonel dans les *Soldaten*, offre ces Andromèdes en pâture aux monstres, comment une jeune fille d'une moralité parfaite en butte aux poursuites d'officiers désœuvrés et débauchés, dans une de ces villes de garnison que décrit Lenz, doit fatalement succomber et expier ensuite une faute dont on peut à peine dire, comme de celle de Clara, qu'elle en est une. Nous verrions alors, comme dans *Maria-Magdalena*, la cruauté du destin, c'est-à-dire de l'ordre social, s'acharner sur une fille vertueuse et la contraindre de faillir pour l'écraser ensuite. C'est là le spectacle que Hebbel nomme tragique, mais dont une résistance désespérée de l'héroïne est la condition

1. Dans le jugement de Hebbel sur cette pièce, il est remarquable qu'il suppose Emilia dans la même situation entre le prince et le comte que Clara entre le greffier et Léonhard. [Tag. I, 1501.]
2. Tag. I, 1471.

nécessaire; le conflit dramatique s'évanouit dès qu'une fille coquette et légère comme Marie Wesener cède presque sans combat.

Il en est de même de Gustchen dans le *Hofmeister*. Dans cette pièce Hebbel critique surtout le caractère du séducteur, Lauffer, le précepteur. Ce personnage, dit-il, n'est pas en harmonie avec l'idée de son milieu; c'est un scélérat, mais rien ne démontre que, de par sa profession de précepteur, il dût devenir un scélérat; son cas n'a pas une valeur symbolique, comme le voudrait Lenz, mais une portée individuelle; c'est un accident, un hasard. Le premier et le dernier but du drame, continue Hebbel, est de nous faire voir comment le milieu engendre l'individu. Dans *Maria-Magdalena* il se propose précisément ce but : il nous présente un misérable, Léonhard, comme un produit de son temps, au point qu'il peut à peine être encore question de sa perversité puisqu'elle est un résultat nécessaire des circonstances; elle est involontaire, inconsciente, candide, ainsi que nous le verrons. Dans *Maria-Magdalena* Hebbel reprend le même thème que Lenz dans ces deux pièces : le thème de la séduction en y introduisant la nécessité, selon lui le ressort indispensable du drame, tandis que Lenz, comme il lui en fait le reproche, laisse le champ libre au hasard; cette nécessité est ici d'ordre social. Les réflexions de Hebbel nous prouvent que déjà à Munich il était sur la voie par laquelle il devait aboutir à son drame [1].

IV

En envoyant son manuscrit à Mme Crelinger Hebbel caractérisait brièvement son drame : « C'est un anneau d'une longue chaîne de tragédies dans lesquelles je pense montrer la situation de l'univers et de l'humanité vis-à-vis de la nature et de la loi morale, qu'il s'agisse de la vraie ou de la fausse moralité [2] ». L'idée de *Maria-Magdalena* est donc le rapport de l'homme avec la loi morale

1. Dans une autre pièce que Hebbel, sur la foi de Tieck, attribue à Lenz (elle est en réalité de Klinger, mais figure comme le *Hofmeister* et les *Soldaten* dans les *Gesammelte Schriften* von J. M. R. Lenz, Berlin, 1828, Bd. I, p. 151-210), *das leidende Weib*, l'héroïne est réellement vertueuse, malgré sa faute, à en juger par ses remords, mais cette faute est antérieure au début du drame et rien ne prouve qu'elle ait été imposée par les circonstances. La sentimentalité de l'époque empêche Lenz de terminer le conflit par une catastrophe : dans les *Soldaten* et dans le *Hofmeister*, les pères finissent par pardonner à leurs filles en versant d'abondantes larmes; il n'y a pas, comme chez Hebbel, de nécessité implacable qui rende impossible un dénouement agréable aux âmes sensibles. Signalons une ressemblance entre le *Hofmeister* et *Maria-Magdalena*. Gustchen, croyant avoir par son inconduite causé la mort de son père, tente, sans succès, de se suicider en se jetant à l'eau comme Clara. A ce moment elle s'écrie : « Mein Vater! mein Vater!... Sein Bild, o sein Bild steht mir immer vor den Augen! er ist todt, ja todt, und vor Gram um mich. Sein Geist ist mir diese Nacht erschienen, mir Nachricht davon zu geben, mich zur Rechenschaft dafür zu fodern. Ich komme, ja ich komme! » Ainsi Clara croit voir le cadavre de son père, la gorge coupée.

2. Bw. II, 348.

bien ou mal interprétée et le titre symbolique que Hebbel donne à sa pièce ne veut pas dire autre chose. Le pharisien se scandalisait de voir Jésus laisser approcher de lui une femme de mauvaise vie et recevoir ses hommages; en quoi le pharisien jugeait selon la morale de sa classe; il était sans miséricorde pour ceux qui avaient enfreint la loi ou la lettre de la loi, sans se préoccuper de savoir si le mal avait entièrement corrompu leur âme et s'ils devaient être condamnés à tout jamais. Jésus cependant, qui voulait, en négligeant le texte écrit, retourner au vrai sens de la loi, tenait compte des sentiments des hommes et des qualités profondes de leur cœur plus que de leurs actions et de leur conduite habituelle. Ayant vu les larmes de la pécheresse et l'humilité de ses hommages, il reconnut qu'elle était encore capable d'adoration, d'amour et de repentir, quelque usage qu'elle fît de son corps. C'est pourquoi il lui remit ses péchés et lui ordonna d'aller en paix: sa foi l'avait sauvée.

Le point de vue du Christ est aussi celui de Hebbel. Elise lui prouvait qu'une fille-mère peut mériter autant et plus de respect que des vertus immaculées, si elle s'est donnée à un homme par amour et si l'affection maternelle l'élève ensuite au-dessus des outrages. Mais avant même qu'il lui fût né un fils, Hebbel avait défendu cette opinion : l'enfant absout la mère. Nous en avons pour preuve deux poésies qui datent de Munich : *Versöhnung*[1] [1836] et *auf eine Verlassene*[2] [1838], auxquelles nous ajouterons *Virgo et Mater*[3] [1841]. A celui qui veut l'insulter, il suffit que la femme montre son enfant; ces joues fraîches, ces lèvres pures et ces yeux dans lesquels semble se refléter le regard divin prouvent que la mère s'est lavée de son péché, si jamais sa faiblesse fut une faute. Que la société pardonne ou ne pardonne pas, Dieu, qui pénètre les cœurs, se montre miséricordieux et la Vierge, si elle repousse peut-être la femme déchue, étendra sa main sur la mère, sa compagne de souffrances. D'ailleurs, si la jeune fille a manqué à ses devoirs, par sa faute même et les suites de sa faute, elle a assumé des devoirs d'une nature plus haute que ceux de la jeune fille et elle trouvera l'expiation dans l'accomplissement de ces devoirs[4].

Ce sont des idées morales qui se dérobent aux regards de la foule et que Hebbel veut mettre en lumière; cette expiation pour ainsi dire spontanée lui est un exemple de la justice immanente de l'univers « *Selbstcorrectur der Welt*[5] ». L'inspiration de *Maria-Magdalena* est identique à celle de ces poésies. Un chrétien comme Uechtritz était choqué par *Virgo et Mater* parce qu'il entendait le christianisme un peu trop au sens littéral, ce qui conduit au pharisaïsme; Hebbel, affranchi du christianisme en tant que religion positive, prétendait n'en pénétrer que mieux l'esprit et la signification profonde : « Vous les reconnaîtrez par leurs fruits », disait Hebbel à Uechtritz en citant l'Évangile[6]. La véritable morale chré-

1. W. VI, 272. — 2. W. VII, 160. — 3. W. VI, 178. — 4. Bw. VI, 9; Tag. II, 2030. — 5. Bw. VI, 37; V, 223; — 6. Bw. VI, 37; cf. VI, 44; V, 223; dans l'Évangile (Mathieu, VII, 16) il s'agit des faux prophètes.

tienne n'ordonne pas de condamner celui que condamne la loi pour une seule faute, mais d'user d'indulgence et de miséricorde pour reconnaître sa vraie nature telle qu'elle se révèle dans l'ensemble de sa vie et de ses actions : « car peut-on cueillir des raisins sur des épines ou des figues sur des ronces? »

Mais dans *Maria-Magdalena* il n'y a pas un seul personnage pour lequel les enseignements du Christ soient autre chose qu'une leçon apprise autrefois par cœur dans le catéchisme et machinalement répétée. La forme stricte de la moralité n'a que des défenseurs parmi les habitants de cette petite ville située hors des grandes voies de communication; les idées nouvelles n'y pénètrent que lentement et les mœurs d'une époque qui ailleurs touche déjà à son déclin y sont encore presque intactes. Cette époque c'est la période de 1815 à 1848; il semblait que le monde fût retombé dans l'assoupissement d'où l'avait violemment tiré la Révolution et que tout dût reprendre, sauf quelques légères modifications, son ancien cours, comme avant 1789. Les souverains, grands et petits, avaient restauré de leur mieux le régime patriarcal par lequel leurs pères et leurs grands-pères avaient assuré le bonheur de leurs sujets; le clergé, la noblesse et les fonctionnaires avaient raffermi leur pouvoir ou leur prestige et dans le sein de chaque famille l'autorité du père sur ses enfants, du mari sur sa femme, ne souffrait pas de contestations. Ceux qui lisaient les journaux apprenaient sans doute que les diplomates tenaient des congrès pour réprimer les menées séditieuses de quelques égarés; ils apprenaient que dans certains États il était question de libéralisme, de Parlement, de Constitution et de droits du peuple; ils apprenaient que la Diète prenait des mesures contre quelques jeunes exaltés qui parlaient de la liberté intellectuelle, des revendications de l'individu et de l'émancipation de la chair.

Mais dans les provinces un peu reculées et dès que l'on sortait de la grande ou de la moyenne bourgeoisie, rares étaient les gens qui lisaient les journaux et plus rares encore ceux qui comprenaient et retenaient ce qu'ils avaient lu. La grande masse du peuple suivait sans effort le mot d'ordre venu d'en haut en politique, en religion, en morale : respecter le passé parce qu'il était le passé, obéir à ses préceptes parce que les générations précédentes y avaient obéi, ne pas réfléchir, ne pas discuter, ne pas imaginer que le monde pût être mieux ou même autrement, faire sa tâche quotidienne sans songer à autre chose, remercier Dieu le dimanche de pouvoir gagner son pain pendant la semaine, se laisser conduire par le souverain, le fonctionnaire, le prêtre et le père de famille, n'agir qu'en troupeau, ne pas concevoir que l'individu pût aspirer à se guider lui-même, pût dans certaines circonstances agir selon son jugement ou selon son cœur et non selon les règles codifiées par l'État et l'opinion, ne pas concevoir en un mot que l'individu pût avoir le droit d'affirmer son individualité contre la collectivité des vivants et des morts. C'était une belle époque et une drôle d'époque, dit de ces années entre 1815 et 1848 Klaus Groth, par lequel nous

sommes renseignés sur la mentalité des concitoyens de Hebbel; il semblait que la torpeur d'un jour d'été pesât sur le monde. Nous étions comme un troupeau de moutons dans la prairie lorsque monte un orage; nous étions plongés dans une vague somnolence et ruminions nos pensées. Lorsqu'un grêlon isolé frappe çà et là un mouton dans sa laine épaisse, la bête tressaille et trouble son voisin qui rêvait comme lui; ils se lèvent et vont se recoucher un peu plus loin. Qu'importe à ceux qui n'ont pas été atteints? Ou du moins qu'y peuvent-ils changer? Il n'y a pas d'herbe qui guérisse de la mort et il n'y en pas non plus qui guérissent de beaucoup d'autres maux. Qui était frappé, était frappé. On le plaignait, mais on ne connaissait aucun remède à son malheur. C'est cette atmosphère de morne résignation qui remplit *Maria-Magdalena*, et le conflit du drame est lui-même un de ces premiers grêlons qui annoncent l'orage[1].

Dans ses *Memorabilien* Immermann décrit longuement ce qu'était la famille dans le nord de l'Allemagne au commencement du siècle et quel changement elle a subi par la suite. L'État existant à peine, le seul lien entre les individus était la famille, que les guerres napoléoniennes ne firent que consolider en ébranlant ou bouleversant tout le reste. L'homme ne trouvait d'aide et d'affection que dans le sein de la famille; il y régnait un mélange de sentiment et de sensibilité, de raideur et de faiblesse, de bon sens et de préjugés; on y prenait au sérieux des choses insignifiantes et on n'y remarquait pas des choses essentielles; la famille rétrécissait l'esprit de ses membres, mais dans l'adversité elle leur était un refuge, ils se serraient les uns contre les autres pendant que tout croulait au dehors; chaque maison existait pour elle-même et formait un petit État dans lequel l'autorité des parents et surtout du père était illimitée : « Le fils voit maintenant son père lutter contre ce qui est plus fort que lui et en même temps raisonnable; il apprend de bonne heure à comparer son père avec les personnes et les choses. Il n'aurait pas songé alors à le faire. Ce dont le père ne pouvait venir à bout, était déclaré déraisonnable et mauvais; aucune défaite ne compromettait son autorité. La vieille génération faisait et exigeait beaucoup de choses que la raison naissante de la jeune génération ne pouvait approuver; mais cela excitait simplement chez les jeunes le désir d'être un jour assez indépendants pour pouvoir faire et exiger la même chose.... Le principe était généralement admis que les enfants étaient la propriété de leurs parents et que chacun pouvait faire de sa propriété ce qu'il lui plaisait sans que personne y trouvât à redire. » Il n'était pas rare, dit Immermann, qu'un père habillât ses enfants d'une façon bizarre ou leur fît porter une longue chevelure, simplement pour affirmer son autorité sur eux[2].

Mais Immermann remarquait que depuis dix ou vingt ans [il écrivait en 1839] la famille allemande changeait rapidement; sous

1. Klaus Groth : *Wat en Holsteenschen Jungen drömt, dacht un beleet hett coer, in un na den Krieg 1848* (Werke, Kiel, 1909, III, 31-41) — 2. Immermann, Hempel, XVIII, 99-107.

l'influence de la paix et des idées nouvelles, les liens se relâchaient. Les hommes et les femmes se créaient des distractions et des intérêts hors de la famille; les voyages, les salons, les clubs, la politique, les journaux tournaient les esprits vers le dehors; les parents devenaient pour les enfants des amis plus âgés et leur autorité perdait son caractère sacré. La famille était en 1840 en pleine crise [1].

Maître Antoine, à la limite de l'artisan et du petit bourgeois, est représentatif de son milieu et de son temps. Il considère la vie comme une auberge où il croit avoir trouvé une place tranquille derrière le poêle. Il rabote ses planches et s'abstient de réfléchir sur la société. Il trouve bon que les nobles et les riches s'amusent à tort et à travers et dépensent leur argent au jeu, mais il trouve mauvais que l'ouvrier risque aux quilles et aux boules son salaire de la semaine; il doit honorer et respecter l'argent qu'il a gagné à la sueur de son front, car autrement il se mépriserait lui-même en méprisant son travail et le fruit de son travail; que chacun reste à la place où l'a mis sa naissance et ne s'indigne pas de l'inégalité des conditions. Maître Antoine va au temple le dimanche et blâme sévèrement son fils de ne pas l'y accompagner, mais sa foi a besoin de tous les accessoires qu'a consacrés l'usage : il lui faut la liturgie, l'orgue, le demi-jour qui tombe des fenêtres étroites et sa chaise habituelle au milieu de sa famille et de ses voisins; il ne peut élever son cœur vers le Seigneur en plein air, en contemplant la nature, et le chant des alouettes trouble son adoration. Il respecte la loi et les puissances; il méprise les gendarmes parce qu'ils vivent dans la promiscuité des voleurs, il n'admet pas qu'on les assomme même lorsque le gendarme a donné l'exemple de la vengeance personnelle. Si le bourgmestre a eu le droit de faire arrêter son fils, il acceptera cette honte en silence; mais il vendrait jusqu'à sa dernière chemise pour défendre son droit et, si cette arrestation était arbitraire, il n'aura de cesse qu'il n'ait obtenu une réparation juridique; selon lui le roi doit au plus humble de ses sujets, en retour de son obéissance et de sa fidélité, protection et justice; les conceptions politiques du menuisier ne s'élèvent pas au-dessus du despotisme patriarcal.

C'est surtout dans l'intérieur de sa famille que Maître Antoine prétend exercer ses prérogatives. Ici il se sent, de par une tradition séculaire, seigneur et maître; par un penchant naturel de son caractère il y devient un tyran. En bon représentant de son époque il ne peut admettre que l'individu porte en lui sa loi et sa règle. Pour chaque action de sa vie l'homme trouve une loi et une règle qui est la coutume; comme son père a agi, ainsi il doit agir; il a dans la tradition un critérium infaillible de la moralité et la tradition confère le même caractère sacré à tous les usages, à celui de ne pas tuer son prochain et à celui de manger de la soupe aux choux le jeudi. Pourquoi la règle est ainsi faite, quelle est son origine, sur quels principes elle repose et quelle est la base commune d'un

1. Immermann, Hempel, XVIII, 81-99.

ensemble de règles analogues, c'est ce que l'homme n'a pas à rechercher et ce serait même une impiété qu'une pareille recherche. Par suite l'homme ne peut savoir si la loi ne doit pas être modifiée selon les époques et quelles restrictions ou corrections les circonstances peuvent y apporter légitimement.

Maître Antoine proteste avec indignation contre les tendances nouvelles d'après lesquelles le père pourrait apprendre quelque chose de son fils et l'ancienne génération de la nouvelle. Il est décidé à ne pas tolérer chez lui des idées aussi subversives et à maintenir jusque dans ses moindres détails la régularité de la vie familiale : se coucher à neuf heures et demie, accrocher son chapeau au troisième clou, ne pas allumer du feu avant la Saint-Martin et, chaque fois que toute la famille est hors du logis, cacher la clef dans le trou de rat sous la porte. Il a inculqué ces principes à ses enfants comme à son fils de ne pas voler et à sa fille de se bien conduire. La conséquence naturelle aurait été de supprimer dans sa maison toute autre volonté que la sienne. Il y a réussi en ce qui concerne sa femme, qui a été pour lui une compagne dévouée : elle a suivi les chemins du Seigneur; elle a vaqué aux travaux domestiques autant qu'elle a pu; elle a essuyé la sueur du front de son mari et élevé leurs enfants dans la crainte de Dieu. Maître Antoine y a réussi encore en ce qui concerne sa fille, mais il a échoué en ce qui concerne son fils.

V

Si inébranlable, en effet, que paraisse l'autorité de cette morale, elle commence à être sapée dans ses fondements. Sous l'apparence de l'immutabilité des transformations profondes s'accomplissent dont ceux-là mêmes qui les subissent ne s'aperçoivent pas. Les cadres dans lesquels la société s'était longtemps trouvée à l'aise deviennent insuffisants ou gênants; ils craquent sous une poussée inconsciente et une morale qui commence à devenir une survivance, après avoir assuré le repos et le bonheur relatifs des individus, se révèle impuissante et funeste. Elle est impuissante parce que, dans le conflit entre l'ancienne et la nouvelle génération, cette dernière l'emporte fatalement, par le simple jeu des forces naturelles. Maître Antoine ne réussit pas à maintenir ses enfants dans ce qui est pour lui le droit chemin. Sans doute Clara expie volontairement sa faute par la mort, mais Charles secoue finalement le joug; il quitte la maison paternelle, il quitte la petite ville pour n'y plus retourner et, en parcourant le monde comme matelot, il connaîtra des opinions et des coutumes diverses dont il se composera lui-même une moralité. Mais surtout, là où cette morale conserve encore sa puissance, elle ne peut plus produire que le mal. Elle a rétréci l'esprit de Maître Antoine et même, au moins en apparence, endurci son cœur; elle a semé la discorde entre le père et le fils; elle fait que le père, prévenu contre le fils, le condamne sur une simple apparence, ce que le

fils ne peut pardonner au père. C'est enfin cette morale qui cause la catastrophe de la pièce en ne laissant à Clara d'autre ressource que la mort.

Mais Clara n'est pas la seule victime de cette idole cruelle. Maître Antoine n'aura personne à son lit de mort pour essuyer la sueur de son agonie, et le greffier paie de sa vie son aveuglement. Il est en effet, autant que Maître Antoine, prisonnier des préjugés de son époque. Bien qu'il aime Clara et bien qu'il ne puisse douter que Clara l'aime, il ne peut consentir à l'épouser du moment qu'elle a été la maîtresse d'un autre. Ce qui l'en détourne, ce n'est pas le fait même que Clara s'est donnée à Léonhard : il voit quels motifs l'y ont contrainte; lui-même y a contribué par son apparent abandon; enfin il n'estime pas que, étant données les circonstances, la faute de Clara ait terni, en quoi que ce soit, sa pureté morale. Mais en entendant l'aveu de Clara il ne songe qu'à l'être méprisable qui rira peut-être en voyant qu'un autre épouse celle dont il n'a pas voulu après l'avoir possédée, et d'autres riront avec lui. Aussitôt après avoir laissé échapper cette impitoyable parole : aucun homme ne peut passer là-dessus, le greffier voit le seul remède, de son point de vue, à la situation : tuer Léonhard avant qu'il ait parlé; la faute de Clara restera éternellement un secret et tout sera sauf. Le greffier s'occupe immédiatement de mettre son projet à exécution; malheureusement il n'informe pas Clara de sa résolution, de sorte que, repoussée par Léonhard, elle est acculée au suicide. Le greffier est mortellement blessé dans le duel et il est puni ainsi, comme il le reconnaît trop tard, d'avoir sacrifié au préjugé courant en tenant compte de l'opinion d'un misérable au lieu de s'en affranchir et d'épouser Clara. Une des plus belles conséquences de cette pseudo-morale est enfin de permettre à un individu aussi vil que Léonard de faire une brillante carrière et de jouir de la considération générale.

Ce n'est pas que Hebbel veuille exciter contre ces trois personnages notre désapprobation ou notre mépris. Il insiste à diverses reprises sur ce point; il est fier que dans sa pièce tout le monde ait raison et soit dans son droit : Maître Antoine, son fils, Léonhard et le greffier. Car tous sont les produits de leur temps et de leur milieu; ils agissent comme il est impossible qu'ils n'agissent pas; la nécessité de leur conduite les justifie. C'est l'époque qui est coupable, non les individus. Tout le mal vient de l'étroitesse d'esprit des personnages; ils ne sont pas méchants mais bornés, et de cela ils ne sont pas plus responsables que de l'éducation qu'ils ont reçue. Cela est particulièrement sensible chez Léonhard. Comme le répète Hebbel, ce n'est pas un scélérat, mais un être vil et un être qui est vil d'une façon parfaite et conséquente, a sa place en ce monde comme Socrate et Platon[1]. Léonhard est même naïf : il

1. Cf. Tag. II, 2938 : « Ein Lump der es recht von innen heraus ist, kann mit grösstem Recht zu Sokrates und Plato sagen : nehmt mich wie ich bin, ich muss Euch ja auch nehmen wie Ihr seid ».

n'agit pas selon les principes d'une méchanceté calculée, mais instinctivement, inconsciemment, selon sa nature : « ce n'est pas à lui qu'on en veut, mais à Dieu qui l'a créé »; « une nature vile ne peut pas faire le mal », c'est-à-dire qu'elle n'est pas capable d'apprécier si elle fait le mal : faire le mal implique une volonté réfléchie et le discernement du bien. Léonhard songe uniquement à gagner sa vie et à s'assurer le plus de bien-être possible; dans ce but il emploie avec candeur les moyens que ne réprouve pas la morale courante et par conséquent sa conscience : il rompt avec une fiancée qui n'apporte plus la dot sur laquelle il comptait et met la main sur un parti plus avantageux. Qu'une conscience tant soit peu délicate puisse s'indigner contre un pareil procédé, c'est ce qu'il ne comprend pas et ce que, vu son éducation et son milieu, on ne peut lui reprocher de ne pas comprendre [1]. La morale courante admet même en somme, sous quelques réserves, que l'on abandonne la fille que l'on a rendue mère. L'âme de Léonhard est pure et tranquille.

Quant à Maître Antoine, il ne mérite pas, selon Hebbel, notre antipathie, bien qu'il soit cause de la mort de sa fille : « Nous voyons qu'il ne peut pas agir autrement même s'il le voulait : là est sa justification et celle du poète ». Dans l'opiniâtreté avec laquelle il reste fidèle à son point de vue, il atteint une sorte de grandeur et c'est là ce qui nous réconcilie jusqu'à un certain point avec lui et avec l'idée de la pièce, car nous voyons qu'il est foncièrement honnête et sincère [2]. C'est un héros en cotte d'artisan qui, selon ses propres paroles, porte parfois des meules de moulin comme collerette, au lieu d'aller se jeter à l'eau avec elles; aussi a-t-il les reins robustes et le dos un peu raide [3]. Il se dresse comme un roc inébranlable et Hebbel s'est soigneusement gardé d'affaiblir, au dénouement, la puissante impression qu'il produit sur le spectateur par son incompréhension. L'approche de la mort rend le greffier clairvoyant : il s'affranchit au dernier moment des préjugés dans lesquels il a vécu et juge l'époque et sa morale. Mais ses dernières paroles ne réussissent pas à convaincre Maître Antoine de son erreur; elles éveillent simplement en lui un léger doute; il reste pensif; il n'avoue pas qu'il a fait toute sa vie fausse route, mais simplement que la réalité ne se conforme plus exactement à ses principes. Hebbel estime que dans ce drame il a atteint un des sommets de l'art : la nécessité y règne; les individus sont ce qu'en vertu de leur milieu ils ne peuvent pas ne pas être; les actes des personnages s'identifient avec des événements de la nature [4].

VI

Clara, elle aussi, a une foi inébranlable dans cette morale traditionnelle par laquelle elle est pourtant condamnée. Le premier

1. Bw. II, 342; 343; Tag. II, 2926; III, 4351. — 2. Bw. II, 348. — 3. Bw. II, 246. — 4. Tag. II, 2926; Bw. III, 210.

article de cette morale, en ce qui concerne la femme, est que celle-ci n'est rien à côté de l'homme; elle doit se soumettre sans réserves et sans récriminations à l'autorité de son père ou de son mari. Sa destinée est la résignation et la passivité; les idées de Hebbel sur la conditions de la femme, telles qu'elles ressortent de *Judith* ou de *Genoveva*, concordent parfaitement avec les idées de la classe à laquelle appartient Maître Antoine et à laquelle appartenait aussi Hebbel, au moins par ses origines. La mère de Hebbel supportait sans murmurer le caractère atrabilaire de son mari comme la femme de Maître Antoine endure la tyrannie du sien; Clara a été élevée dans les mêmes idées. Elle est convaincue que le rôle de la femme est de se dévouer pour les autres, de ne rien réclamer pour elle-même. Elle n'est pas jalouse de son frère, le préféré de leur mère; lorsqu'elle offre un bouquet à celle-ci, la mère croit qu'il vient de Charles et Clara ne dit rien, bien que ce soit elle qui ait acheté le bouquet; elle ne veut pas troubler la joie de sa mère puisque tout ce qui fait réellement plaisir à celle-ci doit venir de son fils. On a enseigné à Clara qu'elle doit respecter les opinions de son père comme paroles d'Evangile, se plier en tout à sa volonté, avoir pour lui un dévouement et un amour fanatiques et lui sacrifier jusqu'à sa vie : elle mettra ces enseignements en pratique. On lui a appris à ne pas être moins soumise aux volontés du Père céleste, à accepter comme bon et sage tout ce qui peut lui arriver. Sa piété lui inspire l'ardeur du sacrifice : elle voudrait être catholique pour pouvoir se priver de ce qui lui serait agréable et en faire l'offrande au Seigneur[1]. En une seule circonstance Clara s'est permis d'agir par elle-même et de suivre l'impulsion de son cœur : en aimant le greffier. Mais elle s'est résignée à être oubliée de lui et elle a cédé aux exhortations de ses parents en devenant la fiancée d'un homme qu'elle n'aimait pas. Enfin lorsque cet homme a exigé d'elle qu'elle se donnât à lui, elle ne lui a pas résisté.

Nous touchons ici à un point souvent critiqué : comment une jeune fille élevée dans des principes aussi rigides que Clara et d'une aussi réelle pureté morale, a-t-elle pu devenir la maîtresse d'un homme qui lui est indifférent et pour lequel elle éprouve même peut-être déjà de la répulsion? Le point capital de la pièce, dit Hebbel, c'est que Clara est poussée par l'amour et la jalousie[2]. Léonhard a remarqué que l'amour pour le greffier allait se réveiller dans le cœur de Clara. Il lui a alors tenu le raisonnement suivant : « Deviens ma maîtresse, tu n'as rien à craindre puisque tu dois être ma femme. Si tu refuses, c'est que tu en aimes un autre et que tu songes à m'abandonner quoique tu sois ma fiancée. J'ai donc le droit de te mettre à l'épreuve et d'exiger de toi un acte qui te liera indissolublement à moi. » Clara n'a su que répondre : Léonhard a certainement un droit sur elle du moment qu'il a sa parole; or, Clara se rend compte qu'il a raison en la soupçonnant d'aimer toujours le greffier; dans son cœur elle a été déjà infidèle à son fiancé;

1. Peut-être Hebbel se souvient-il ici de Beppi. — 2. Bw. III, 210.

comme elle est la fille de son père, sa conscience ultra-scrupuleuse lui reproche d'avoir déjà manqué en partie à ses engagements; c'est un tort qu'elle doit réparer, sinon il deviendra peut-être plus grand encore, car elle n'a plus confiance en elle-même; elle ne sait où peut la conduire ce renouveau d'amour. En même temps la jalousie lui murmurait : « Le greffier t'a oubliée, prouve-lui que toi aussi tu peux te passer de lui ». Elle a été prête à consentir « pour prouver à Léonhard, et pour se prouver à elle-même, qu'elle n'aimait plus le greffier ou, si elle l'aimait, pour étouffer cet amour[1] ». Comme le dit Hebbel, cette pauvre créature s'est donnée par désespoir, pour mettre fin d'un seul coup à une situation inextricable et pour se lier à tout jamais[2].

Clara n'est pas capable, en effet, lorsqu'un problème se pose pour elle, de réfléchir et de prendre froidement une décision. Elle est désorientée dès qu'elle se trouve dans un cas douteux parce qu'elle a été habituée à se laisser conduire en tout; lorsqu'elle doit agir par elle-même, elle procède impulsivement. Ce qui lui en a imposé peut-être plus que les raisonnements de Léonhard, c'est l'énergie avec laquelle il réclame ce qu'il prétend être une dette. On a appris à Clara que la femme doit être docile à la volonté de l'homme et croire que celui-ci veut toujours ce qui est raisonnable. Une fois de plus Clara est passive; elle consent à peine, elle subit plutôt ce qui lui semble l'inévitable, ce qui lui paraît rentrer dans le rôle d'éternelle victime de la femme : « C'est une faute qui en est à peine une parce que la pauvre fille ne s'écarte pas, à vrai dire, du droit chemin, mais est poussée hors du droit chemin[3] ». Si, malgré tout, l'acte de Clara nous choque, il faut remarquer que Hebbel, dans cet ordre d'idées, manquait un peu de délicatesse. Nous l'avons déjà dit à propos de *Judith*, il avait une certaine prédilection pour les questions sexuelles; ce n'est pas chez lui un goût malsain, tout au plus un reflet de son tempérament, mais il traitait ces sujets avec une sorte d'impudeur qui, sans nous scandaliser comme le public de l'époque, produit parfois sur nous une impression désagréable, surtout par la froideur et la subtilité dialectiques avec lesquelles il discute ces cas. Il ressemble sur ce point à un médecin qui parle avec une indifférence scientifique de ce qui ne laisse pas de sang-froid le commun des mortels, et qui n'a pas la moindre compréhension pour des répugnances d'ordre sentimental.

Hebbel estimait que Clara devait céder à Léonhard du moment que celui-ci lui avait démontré qu'elle devait le faire[4]. Hebbel

1. W. II, 50. — 2. Bw. VIII, 41. — 3. Bw. III, 25.

4. Les théoriciens : Rötscher, Bamberg, Fr. Th. Vischer, donnent raison à Hebbel. Cf. au contraire Uechtritz, qui se place plutôt à un point de vue pour ainsi dire sentimental : « Clara's Schuld behält für unsere Vorstellung etwas Unangenehmes, eben so psychisch als sinnlich Widriges. Ueberhaupt ist der Fall zu singulairer, absonderlicher Art um füglich die Würzel eines Dramas abgeben zu können, das es sich zur Aufgabe stellt ein Spiegel allgemein menschlicher wie zeitgemässer Zustände und Verhältnisse zu sein. Die Hinneigung zur Darstellung von dergleichen absonderlichen Verhältnissen, Motiven

s'étonnait des objections de Mme Crelinger qui prévoyait les scrupules du public; il croyait qu'il s'agissait du goût inavoué des spectateurs pour les histoires scandaleuses et, comme il avait conscience de ne pas s'adresser à la grossièreté de la foule, il s'indignait d'être ainsi compris : « Des gens qui en voyant une madone de Raphaël pensent : tiens! elle a eu un enfant[1] », voilà ce que lui paraissent ses contemporains. Enfin il ne prétend pas excuser entièrement son héroïne mais seulement réduire sa faute à son minimum; il ne veut pas représenter en elle une nature humaine idéale, car elle ne serait plus un personnage dramatique[2]. Le dernier argument de Hebbel, c'est qu'en admettant qu'il y ait là un défaut dans la pièce, il faut en prendre son parti parce que toute l'action dépend de la faute de Clara et que la pièce n'est pas possible autrement; il vaut mieux un drame imparfait que pas de drame du tout[3]. Sur cette question de principe, on pourrait engager une discussion qui nous ferait sortir de notre sujet.

Clara a donc commis une faute. Là-dessus elle n'a pas le moindre doute; lorsqu'en rentrant à la maison elle trouve sa mère frappée d'un mal soudain, elle est persuadée que le ciel punit la fille dans la mère et si sa mère était morte, elle se serait toujours considérée comme la cause de cette mort. Elle ne peut pas en effet ne pas se croire coupable : le verdict de la morale traditionnelle sur ce point est précis et Clara ne songe pas à le discuter. Elle supporterait donc sans se révolter que « le monde la foule aux pieds dans sa misère »; elle considérerait ses souffrances comme « une peine méritée pour elle ne sait quelle faute[4] ». Mais son père lui a déclaré qu'il se suiciderait plutôt que de la voir déshonorée et Clara lui a juré de ne lui être jamais un sujet de honte. Dès lors il ne reste plus pour elle que deux issues : ou le mariage avec Léonhard ou la mort. Elle ne se révolte pas contre cette cruelle alternative. Elle est résignée à épouser un homme qu'elle méprise et à subir de lui les pires traitements; elle est résignée aussi à mourir bien que la mort fasse frissonner sa jeunesse. Elle a renoncé à tout bonheur dans cette vie; elle demande simplement au Seigneur de préserver du déshonneur les cheveux blancs de son père. En un seul moment elle paraît encore songer à elle-même : lorsqu'elle avoue au greffier qu'elle n'aime que lui; mais il lui semble n'être déjà plus de ce monde. Lorsque le greffier la repousse à son tour, c'est avec un sourire résigné qu'elle voit s'évanouir sa dernière et fugitive espérance : « C'est vrai, aucun homme ne peut passer là-dessus ». Avant d'aller se jeter dans le puits, elle accomplit une dernière fois son devoir de ménagère : elle met chauffer la bière que son père boit chaque soir, puis elle sort en suppliant le Seigneur de lui pardonner comme elle pardonne aux autres. Le drame a atteint son terme

und psychologisch-pathologischen Entwickelungen, möchte überhaupt die schlimmste Klippe sein vor der Ihre Poesie sich zu hüten hat. » [Bamberg, II, 199.]

1. Tag. II, 3002. — 2. Bw. IV, 202; II, 348. — 3. Bw. III, 25. — 4. W. II, 56.

logique; la morale de l'époque ne permet pas un autre dénouement : « Je suis profondément ému en voyant comment tout se réunit pour chasser Clara de l'univers [1] ».

VII

Un trait commun à *Maria-Magdalena*, à *Judith* et à *Genoveva*, c'est « le manque de conciliation ». Deux puissances sont en présence, deux religions, deux morales, mais elles se détruisent mutuellement ou l'une ne triomphe de l'autre que pour trouver dans la victoire un destin plus funeste que la défaite. Il ne reste plus au dénouement que des ruines et des décombres et l'on cherche en vain le toit sous lequel l'humanité trouvera un abri. Dans l'Écriture la pécheresse est sauvée, ses péchés lui sont remis et le Christ annonce l'avènement de la vraie morale. Mais dans *Maria-Magdalena* c'est la morale du pharisien, la morale du passé, qui l'emporte, au moins en apparence; en réalité elle croule de toutes parts; elle n'est plus capable ni d'engendrer des actions héroïques ni même de maintenir l'ordre social et d'assurer le salut des individus dont elle règle la conduite. Mais quelle autre conception s'oppose à cette morale caduque? Aucune. L'ancienne génération fait faillite et la nouvelle se trouve dans une totale indigence; elle n'apporte rien de positif. Elle est représentée par Charles, un assez misérable individu. Charles n'est capable que de se révolter contre les dogmes de son père, mais où est son propre *Credo*? Il proteste contre la tyrannie de Maître Antoine en buvant, en jouant et en faisant des dettes : ce ne sont pas là des principes sur lesquels on puisse fonder une société. Maître Antoine avait au moins réussi à bâtir une demeure, à exercer un métier stable et à constituer une famille; son système aboutit, il est vrai, après de longues années à une catastrophe, mais Charles ne peut rien mettre à la place; c'est moralement un nihiliste; il s'en va à travers le monde dans l'intention de devenir matelot, profession qui symbolise sa mentalité de déraciné et son instinct de vagabondage. Il ne sera qu'un atome social flottant à l'aventure, incapable de s'agglutiner à d'autres atomes pour constituer au moins un de ces groupements provisoires grâce auxquels une société nouvelle commence de sortir du chaos.

La seule conciliation de *Maria-Magdalena* réside dans le spectacle de la nécessité. Nous trouvons une âpre consolation à constater que les choses sont comme elles ne peuvent pas ne pas être, à comprendre la logique implacable des événements. Nous nous élevons au-dessus des hontes, des misères et des souffrances de ce monde jusqu'aux régions sereines d'où nous suivons les sinuosités du « fil de la sagesse éternelle » qui relie entre elles les parties en apparence disparates de l'univers. Rötscher a pu dire avec raison

1. Bw. II, 246.

que *Maria-Magdalena* nous laisse à peu près la même impression que le drame grec [1] ; il pense sans doute à *Œdipe roi*, qui pour cette génération d'esthéticiens est le type de la tragédie antique ; dans *Maria-Magdalena* comme dans *Œdipe roi* les individus sont les jouets d'un cruel et tout-puissant destin. Hebbel l'entendait ainsi lorsqu'il écrivait à Elise que son drame était plein de conciliation, mais dans un sens qui ne satisferait pas le commun des critiques [2]. Plus tard cependant il sentit lui-même qu'il était indispensable d'indiquer au moins comment le monde sortirait de l'impasse. De même qu'à *Genoveva* il ajouta un *Nachspiel*, de même après *Maria-Magdalena*, il écrivit *Julia*, où la situation est la même, mais où les personnages après bien des épreuves finissent par trouver un mode supportable d'existence en attendant des jours meilleurs. Hebbel a dit souvent lui-même que *Julia* était la seconde partie de *Maria-Magdalena* ; il en avait conçu le plan avant celui de *Maria-Magdalena* mais il avait voulu montrer d'abord le conflit moral sous son aspect purement tragique avant d'exposer comment il pouvait être résolu [3].

Le dénouement de *Maria-Magdalena* peut ainsi être considéré comme un dénouement provisoire auquel d'ailleurs les événements se chargèrent bientôt d'apporter le dénouement définitif. La révolution de 1848 est l'enterrement de l'époque où Hebbel situe son drame. En juin 1848 il annonce à Kühne que ses futures pièces ne manqueront plus de conciliation comme les premières. Car les conflits qu'il avait traités jusqu'ici sur la scène se déroulaient maintenant dans la rue et étaient résolus historiquement. L'état de choses d'avant 1848 avait pesé sur les épaules de Hebbel comme s'il était le seul à en souffrir et il avait essayé de montrer par les procédés de l'art pourquoi cet état de choses ne pouvait durer. Maintenant il se considérait comme affranchi de cette tâche : « Je ne dessinerai plus la vieille prison sans fenêtres et sans cheminées, car elle croule et l'on peut songer à bâtir un autre édifice ». Il introduit dans *Julia* une conciliation véritable, tandis que dans *Maria-Magdalena* la conciliation consiste dans la table rase ; sans prouver la possibilité ou prédire l'avènement d'une nouvelle morale, Hebbel démontre l'impossibilité de l'ancienne [4].

1. *Jahrbücher fur dramat. Kunst u. Litteratur*, Jahrg. 1848, p. 145-154 : « Die Versöhnung hat hier die Gestalt der ehernen Nothwendigkeit, der Unvermeidlichkeit eines solchen Ausganges des Kampfes. »

2. Bw. II, 246. — 3. Bw. IV, 126.

4. Bw. IV, 124. Par un passage des *Erinnerungen* de Laube on se rend compte de l'impression que pouvait produire *Maria-Magdalena* sur un esprit moyen. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que Laube, comme le prouve tout ce chapitre des *Erinnerungen*, ne comprenait guère le talent de l'auteur et n'avait que peu de sympathie pour sa personne : « Vor Jahren hatte ich seine *Maria-Magdalena* im Leipziger Theater aufführen sehen, und davon hatte ich einen schneidenden Eindruck erhalten. Das Talent in dem Stücke hatte mich stark getroffen. Dies drückte ich lebhaft aus gegen Kuranda der mit mir aus dem Theater ging. « Ja, sagte dieser, aber zu welcher trostlosen Stimmung führt es! » Das war richtig : die Wirkung hatte auch mich tief erschreckt. Das Stück wurde vom Anfange bis zum Ende mit einer beklemmenden Totenstille auf-

Maria-Magdalena traite un problème analogue à celui des *Wahlverwandtschaften*. Dans son roman Gœthe a étudié une question particulièrement brûlante à cette époque : la crise du mariage, comme Hebbel a étudié dans son drame une question qui selon lui se posait impérieusement à tous ses contemporains : la crise de la morale traditionnelle. Gœthe a mis en présence deux puissances adverses : la loi sociale qui proclame l'indissolubilité du mariage et ce que l'on pourrait appeler la loi naturelle, les affinités mystérieuses qui, sans se soucier des liens consacrés par la société, rapprochent les cœurs. De même Hebbel a opposé l'organisation sociale de son temps avec ses dogmes inflexibles à une morale plus haute, plus douce et plus compréhensive. Dans le roman comme dans le drame tous les personnages sont plus ou moins les victimes de ce conflit : Édouard et Charlotte; Maître Antoine et son fils, mais surtout les deux héroïnes : Ottilie et Clara. Toutes deux se sentent coupables et, à prendre les choses rigoureusement, elles le sont. Mais pouvaient-elles ne pas l'être? Pouvaient-elles échapper à la main du destin qui se dresse dans la pénombre? Ni Gœthe ni Hebbel ne le prétendent. Et non moins nécessairement elles doivent mourir : Clara en se jetant dans le puits, Ottilie par un suicide plus subtil, par un renoncement qui est un suicide moral et que vient ensuite symboliser sa mort par inanition. Elles se tuent pour donner satisfaction à la loi morale qui les condamne et pour prévenir de plus grands malheurs ou pour mettre un terme à une situation déplorable qui a trop duré.

Ces idoles auxquelles Ottilie et Clara se sacrifient, le mariage, la morale traditionnelle, sont malfaisantes plus encore que cruelles; elles corrompent les âmes; elles dressent le père et le fils l'un contre l'autre ou elles mènent les époux à l'adultère, au moins à l'adultère moral, comme dans cette nuit où Édouard tenant Charlotte dans ses bras ne songe qu'à Ottilie, tandis que les pensées de Charlotte vont vers le Capitaine. Hebbel reprocherait tout au plus à Gœthe de n'avoir pas posé le problème assez rigoureusement. Dans les *Wahlverwandtschaften*, dit-il, l'immense importance du mariage pour l'État et l'humanité n'est indiquée que théoriquement, par des discours; elle aurait dû être démontrée par les événements, par l'action même du roman[1] : Gœthe a posé comme admis ce qu'il avait eu réalité à prouver ou à représenter sous une forme artistique. Il a pris pour type du mariage une union qui est viciée dans son principe, une union immorale, pourrait-on dire, celle d'Édouard et de Charlotte; étant donnés le passé, l'âge, le caractère des deux

genommen vom Publikum und bei der zweiten Aufführung war das Haus so leer dass Heller sagen konnte : « Auch wenn man mit schwachem Schrot ins Parterre und die Logen schiessen wollte, man träfe schwerlich einen Menschen ». Solchen Schreck hatte das Publikum der ersten Vorstellung davon getragen und in der Stadt verbreitet. Öde Hoffnungslosigkeit, unrettbare Verzweiflung hatte das Stück geatmet. « Garstig! garstig! » rief jedermann. » (*Laubes ges. Werke*, hrsg. v. Houben, Bd. XLI, 386.) On sait que c'est à Leipzig, en 1846, que *Maria-Magdalena* fut représentée pour la première fois.

1. Tag. III, 4357.

époux. ce mariage devait avoir des suites néfastes. Gœthe a donc eu une distraction analogue à celle d'un professeur d'anatomie qui disséquerait un automate au lieu d'un cadavre[1]. Pour prouver que le mariage pris en lui-même, tout en étant la base de la société, renferme cependant des possibilités de catastrophe, il aurait fallu prendre pour objet de démonstration une union saine et normale. C'est ainsi que Hebbel situe son drame dans une famille que rien ne distingue de la moyenne des familles du temps et si, au sein de cette famille, la morale traditionnelle cause de tels ravages, il est hors de doute que seule cette morale en est responsable. Cependant Gœthe a eu dans son roman, malgré cette erreur initiale, le mérite de fixer un des aspects du grand problème dramatique de l'époque actuelle : montrer comment ce qui maintient l'ordre dans la société peut en même temps y répandre le désordre. Ce problème, Hebbel le reprend à son tour dans *Maria-Magdalena*.

Un dernier trait commun à Hebbel et à Gœthe, c'est leur impartialité. Au bout de cent ans on discute encore pour savoir si les *Wahlverwandtschaften* concluent pour ou contre le mariage. Lorsque nous avons parlé dans *Maria-Magdalena* d'une faillite de la morale traditionnelle, il ne faut pas prendre ce mot dans le sens d'une condamnation absolue. Hebbel déclare que, dans ce drame, il n'a jamais voulu édicter de nouveaux principes[2]. Dans son esprit sa pièce n'est pas un réquisitoire contre l'ancienne morale, ni un plaidoyer enthousiaste en faveur d'une morale nouvelle; il ne prétend pas être un avocat, mais un artiste. Or l'art est par nature objectif. Le poète n'a pas d'autre intention que de représenter le monde tel qu'il est, non pas, il est vrai, tel que le voit le vulgaire qui n'en aperçoit que les apparences multiples et changeantes, mais tel que le voit l'homme de génie qui remonte au principe des apparences : « Représenter c'est essentiellement [pour l'artiste] rendre sensible la nécessité. » Il n'a pas eu d'autre but dans sa pièce et il en résulte d'ailleurs qu'elle ne peut pas choquer la pudeur du public, car ce qui est nécessaire ne peut être immoral[3].

Maria-Magdalena n'est pas une pièce à thèse. Hebbel a voulu simplement donner un tableau fidèle de l'état d'esprit d'une classe qu'il connaissait bien; de cet état d'esprit résultent nécessairement des événements funestes. Mais Hebbel attache la plus grande importance à ce qu'aucun personnage, pas même Léonhard, ne soit odieux; aucun n'est un scélérat; « tous ont raison »; ils ne peuvent pas agir autrement qu'ils n'agissent. L'époque même qui les a engendrés, ou la société en général, n'est pas coupable : elle est le produit d'époques antérieures et elle défend son existence. Hebbel écrit à Elise à propos d'un infanticide et de son châtiment (un thème voisin de celui de *Maria-Magdalena*) : « La justice sociale ne peut agir autrement; elle est obligée de dire : que le sang de celui qui a versé le sang, soit versé! La justice sociale a peu de chose à voir avec la justice en soi; elle n'a avec elle qu'une parenté fort éloignée;

1. W. XI, 42. — 2. Bw. V, 5-6. — 3. Tag. III, 4396.

mais on ne doit pas lui en faire un reproche. Elle veille à la conservation de formes sociales qui n'ont qu'une existence passagère mais qui sont provisoirement nécessaires. La sévérité est pour elle un devoir[1]. »

Hebbel ajoute que sans doute le gouvernement de l'univers est confié à de tout autres mains et exercé dans un tout autre esprit; le poète le sait et en ce sens ses pièces renferment une morale qui est à la fois celle du paradis et du jugement dernier, qui plane au-dessus de toutes les autres morales et que par suite le vulgaire ne comprend pas [2]. A ce point de vue Hebbel peut dire, lorsque *Maria-Magdalena* est interdite à Breslau, que c'est interdire la morale elle-même [3]; il peut dire que cette pièce, qualifiée par la critique d'immorale, veut au contraire mettre au jour la véritable morale enfouie sous la croûte épaisse de l'immoralité [4]; il peut dire enfin qu'à l'arrière-plan de sa pièce se meuvent les idées de la famille, de la moralité, de l'honneur avec leurs bons et leurs mauvais côtés et que l'on voit dans la pénombre surgir des conséquences qui ne seront admises qu'après plusieurs siècles dans le catéchisme de l'humanité [5]. Mais, encore une fois, cette morale éternelle n'a rien de tendancieux; le poète, pas plus que le savant, ne blâme ni ne loue; là où il fait œuvre de polémique ou de propagande, il ne fait plus œuvre d'art; Gutzkow et consorts en sont la preuve. Hebbel a protesté avec la plus grande énergie toutes les fois que des critiques, Hettner par exemple, lui ont reproché d'avoir « jeté le gant » à son époque. Rien ne rentrait moins dans ses intentions. Fr. Theodor Vischer parlait au contraire selon le cœur de Hebbel, lorsqu'il disait, entendant par là faire l'éloge de la pièce, que, si l'on supprimait les derniers mots de Maître Antoine, elle n'avait rien de révolutionnaire et qu'elle exprimait simplement l'esprit du temps comme tous les bons drames [6]. Rötscher, de son côté, reconnaissait à *Maria-Magdalena* une portée générale qui dépassait de beaucoup l'époque. Dans le cercle d'une famille bourgeoise se déroule le conflit éternel qui traverse toute l'histoire de l'humanité, entre une morale devenue dogmatique et sans vie et une autre morale qui veut remonter aux sources d'un acte pour le juger [7].

1. Bw. I, 169.

2. W. VI, 366 : *Selbstkritik meiner Dramen* : « Zu moralisch sind sie! Für ihre sittliche Strenge | Steh'n wir dem Paradis leider schon lange zu fern. | Und dem jüngsten Gericht mit seinen verzehrenden Flammen | Noch nicht nahe genug. Reuig bekenn'ich euch dies. »

3. Tag. III, 3613. — 4. Bw. III, 320. — 5. Bw. II, 342. — 6. Fr. Th. Vischer, *Jahrbücher der Gegenwart*, 1847 (reproduit dans : *Altes und Neues, Neue Folge*, 1-26). — 7. Rötscher : *Jahrbücher für dramatische Kunst und Litteratur*, 1848, p. 145-154.

VIII

Dans cette objectivité qu'il estime avoir atteinte, Hebbel voit le principal mérite de son drame. Il s'était bientôt rendu compte que dans *Judith* et *Genovera* il n'avait pas su éviter un grave défaut : il avait mis dans la bouche de ses personnages trop de réflexions et de dissertations qui entravaient l'action et détruisaient l'illusion dramatique : ce n'était pas Holopherne ou Golo, Judith ou Geneviève, qui parlaient mais l'auteur lui-même avec sa mentalité d'homme du XIXe siècle. Fr. Theodor Vischer trouvait plus tard dans ces deux pièces un perpétuel anachronisme. L'auteur lui-même reconnaissait que dans ces drames il concluait pour ainsi dire à chaque page afin de montrer à quelle phase en était le conflit tragique; il craignait que l'action ne rendît pas suffisamment claires aux spectateurs ses idées et ses intentions; il lui fallait à chaque instant introduire une parenthèse et un commentaire. C'est le défaut d'un commençant qui ne sait pas encore que dans l'art toute idée doit devenir forme et que la perfection de la forme est la perfection de la limpidité. Dans *Maria Magdalena*, au contraire, le drame agit par sa totalité; l'unité de la forme est sauve; on ne peut conclure avant le dénouement [1]. Déjà en écrivant sa pièce Hebbel se rendait compte qu'il était revenu de ses anciens errements. « C'est un monde nouveau, écrivait-il de Copenhague à Elise en mars 1843, alors qu'il avait à peine terminé le premier acte. Il n'y a pas un coup de pinceau qui rappelle mes deux précédentes pièces; partout représentation sensible, nulle part réflexion (*ganz Bild, nirgends Gedanke*), mais finalement impression écrasante [2]. »

C'est le jour où il achève sa pièce, le 4 décembre 1843, qu'il porte sur elle le jugement le plus motivé : « Il s'agissait, dit-il, d'impressionner le spectateur en représentant la vie telle qu'elle est et en évitant d'ouvrir à droite et à gauche des aperçus par la pensée et la réflexion. C'est plus difficile que l'on ne croit lorsqu'on est habitué à ramener les personnages que l'on crée aux idées qu'ils représentent et d'une façon générale à la profondeur et à la totalité de l'existence et de l'univers. Je devais par conséquent me garder de perdre mon sang-froid au cours du travail; il me fallait ne pas regarder au delà du cadre étroit de mon tableau et ne pas y introduire des choses qui n'y auraient pas été à leur place; ce sont pourtant ces choses qui offrent pour moi le plus d'intérêt, car le principal plaisir du poète consiste selon moi à suivre un caractère jusqu'à son apogée que moi-même j'étais au début de mon travail incapable de calculer et à embrasser de ce sommet l'univers d'un coup d'œil. Je crois être parvenu à ce genre de renoncement, à ce sacrifice de mes penchants particuliers [3]. »

Cette résignation lui était du reste plus facile qu'autrefois, lui-

1. Tag. II, 2926. — 2. Bw. II, 246. — 3. Tag. II, 2910.

même en convenait. Un apaisement relatif se faisait dans son esprit à mesure qu'il s'affranchissait davantage des impressions pénibles du passé; il était de plus en plus convaincu de la valeur incomparable de la vie et de la possibilité pour l'homme d'y trouver la satisfaction de la nature. Aussi sans moins se préoccuper des problèmes de l'existence, pouvait-il les traiter avec plus de détachement; il n'en subissait plus l'obsession et l'expression de sa douleur individuelle ne venait plus troubler la sérénité de l'œuvre d'art : « A ce point de vue *Maria-Magdalena* a été pour moi un travail profitable, car ici il n'y avait pas la moindre occasion de mettre en avant ma personnalité; comme tous les personnages appartiennent aux classes inférieures, je ne pouvais imposer à aucun le fardeau de mes pensées et j'ai dû souvent supprimer les passages les meilleurs au point de vue intellectuel parce que je m'apercevais, dès que j'y réfléchissais avec calme, que les pauvres diables pliaient sous le faix. Mais l'objectivité de l'œuvre en a profité [1]. »

Hebbel est fermement persuadé d'avoir fait dans *Maria-Magdalena* un très grand progrès au point de vue dramatique. Déjà lorsque la pièce approchait de sa fin, il écrivait à Elise qu'elle avait atteint un degré de perfection que l'auteur ne soupçonnait qu'à peine au début de son travail; un peu plus tard il renchérit même sur cet éloge : cette perfection de la forme, on la trouverait chez bien peu de ses contemporains [2]. Ce qui fait à ses yeux la valeur de ce drame, c'est que la nécessité seule y règle la marche de l'action et le développement des caractères. Par là cette pièce est infiniment supérieure aux précédentes. Hebbel estime avoir satisfait à l'exigence essentielle du drame : entrelacer les motifs internes et externes, ceux qui viennent de chaque caractère, tel qu'il est une fois posé, et ceux qui résultent des événements et du milieu, de telle sorte qu'un personnage semble parfois agir sous une pression extérieure là où il se détermine cependant selon sa propre nature; c'est là le triomphe de l'habileté dramatique, c'est là l'identification de l'événement et de l'acte; Hebbel est fier de l'avoir réalisée [3]. L'œuvre d'art atteint ainsi le comble de sa perfection qui est de ressembler en tout à une œuvre de la nature, car la même nécessité les régit toutes deux; les personnages dramatiques ne se distinguent pas des hommes vivants, ce ne sont pas des créations arbitraires du cerveau du poète, mais les produits de leur temps et de leur milieu. Tout se passe dans la pièce comme dans la vie : du choc de ces individualités de nature diverse résulte sans effort, selon la logique immanente de l'univers, le destin le plus tragique; on atteint par les moyens les plus simples le plus haut point de l'angoisse dramatique [4].

Hebbel s'exalte un peu en faisant son propre éloge. Il reste cependant que, avec quelques réserves, il a raison. Dramatiquement

1. Bw. III, 106-107. — 2. Bw. II, 314; III, 232. — 3. Bw. III, 128; 210. — 4. Bw. II, 342.

Maria-Magdalena dépasse non seulement *Genoveva* mais *Judith*. Le plan est simple, l'action rapide et rigoureusement logique ; le seul point où l'on puisse discuter avec Hebbel est la motivation de la faute de Clara. Pas de symboles comme dans les deux premiers drames, pas de puissances cosmiques ; nous sommes dans la maison d'un artisan et nous y restons. Aussi *Maria-Magdalena* est-il beaucoup plus facile à comprendre que *Judith* et *Genoveva* ; nous ne sommes pas obligés de nous arrêter dans la lecture pour nous demander quelle peut bien être la signification profonde et abstruse de tel événement, de tel acte ou de telle parole ; nous sommes bien moins forcés de recourir aux lettres ou au Journal de l'auteur pour savoir ce qu'il a voulu dire. Les personnages ne jurent pas avec leur milieu.

Le reproche le plus général que l'on puisse leur faire, c'est de n'avoir pas tout à fait autant de naïveté qu'il conviendrait, mais nous savons que la naïveté est le moindre défaut des personnages de Hebbel. Fr. Th. Vischer trouvait dans le caractère de Maître Antoine trop de déchirement romantique et trop de spleen britannique [1]. Il exagère, mais il a raison lorsqu'il dit de Clara et de sa mère qu'elles parlent comme un livre ; le secrétaire est également un beau parleur, au moins au début de son entretien avec Clara. Il est remarquable qu'aucun de ces personnages ne puisse s'exprimer deux minutes de suite d'une façon naturelle. On se demande souvent où ils vont chercher leurs pensées et plus souvent encore leurs expressions ; ils ont une tendance invincible à parler par épigrammes et par énigmes. Il se fait dans leur cerveau, c'est-à-dire dans le cerveau de l'auteur, un travail intense dont nous ne saisissons que des phases isolées. Chaque phrase prononcée est le dernier terme d'une série d'associations d'idées que nous devons plus ou moins péniblement suppléer ; dans ses métaphores Hebbel rappelle parfois Jean Paul. Nous avions déjà constaté de semblables défauts dans *Judith* et, plus qu'ailleurs peut-être, dans le *Diamant* parce que Hebbel tire ici de l'incohérence apparente des effets comiques. Mais il faut ajouter que dans *Maria-Magdalena*, dès que le tragique latent se précise, l'auteur sait trouver un style simple et naturel et que de légères taches ne peuvent gravement altérer la beauté de l'œuvre.

IX

Hebbel a donné comme sous-titre à son drame : « une tragédie bourgeoise ». Non sans intention, et il nous a par ailleurs suffisamment renseigné sur son but : il a voulu régénérer un genre qui lui paraissait en avoir grand besoin.

Qu'était devenu, en effet, depuis vingt ou trente ans la tragédie

1. « .... zu sehr verbildeter, spleenetischer Engländer; mürrisch sein und hypochondrisch, misanthropisch, zerrissen, blasiert sein ist zweierlei. »

bourgeoise? A entendre Hebbel elle était tombée en de bien mauvaises mains. Il reconnaissait à Iffland le mérite du réalisme; lorsqu'on vient de voir jouer une de ses pièces et que l'on entre dans une auberge ou que l'on se promène dans la rue, on croit que c'est la pièce qui continue. Mais Hebbel ne place pas ce mérite plus haut que celui du photographe; créer l'illusion chez le spectateur n'est jamais dans l'art qu'un moyen et non un but, sauf au plus bas degré du drame qui est celui où reste Iffland; chez cet auteur il y a reproduction brute de la réalité pour elle-même, sans que le drame contienne la moindre idée [1]. Pour Kotzebue Hebbel n'a que du mépris aussi bien comme écrivain que comme homme. En 1859, lorsqu'on célèbre le centenaire de Schiller, Hebbel se demande quand la nation allemande fera pénitence pour avoir fêté Kotzebue et Iffland non pas un jour mais des années [2].

Charlotte Birch-Pfeiffer excite tour à tour son dédain et son indignation, car les drames de cette femme infatigable faisaient une victorieuse concurrence aux productions de tous ses contemporains. Hebbel eut fort à en souffrir depuis le début jusqu'à la fin de sa carrière; Mme Crelinger à Berlin attendait beaucoup plus d'une pièce de Charlotte Birch-Pfeiffer que de *Judith* pour l'effet à produire sur le public et à Vienne, parmi les misérables faiseurs auxquels Laube empruntait son répertoire (c'est Hebbel qui parle), cette mère et grand'mère de tant d'enfants et de petits-fils occupait le premier rang; en 1862 Hebbel constatait encore que c'était elle dont les pièces reparaissaient le plus souvent au Burgtheater [3]. Du tord-boyaux relevé de tabac d'Espagne, disait Hebbel, mais il reconnaissait que si cette femme ne visait qu'aux effets dramatiques de la dernière catégorie, du moins elle les atteignait [4]. Parmi les produits misérables qui encombraient la scène allemande, Hebbel rangeait encore toutes les œuvres de Bauernfeld dont les personnages étaient des caricatures capables çà et là d'une repartie heureuse, mais dont le comique manquait absolument de consistance [5]. Le reste des auteurs de tragédies bourgeoises ne valait pas l'honneur d'être nommé [6].

Au-dessus d'Iffland, de Kotzebue, de Charlotte Birch-Pfeiffer, de Bauernfeld et des autres, il y avait Gutzkow. Quand il s'agit de lui, Hebbel mélange singulièrement l'éloge à la critique. L'éloge se trouve principalement dans un passage de l'article : *Mein Wort über das Drama* [7]. Hebbel reconnaît que Gutzkow est le premier parmi les contemporains qui ait su reconquérir la scène envahie par des œuvres qui n'avaient plus du drame que le nom; ses pièces sont jouées dans tous les théâtres et ce sont là des raisons suffisantes pour que l'on ne puisse passer son nom sous silence lorsqu'on parle de la régénération du drame. Gutzkow s'est essayé dans le genre que Hebbel appelle le drame social et qui agite des questions

1. Tag. III, 4875; IV, 5996. — 2. Tag. IV, 5760. — 3. Tag. III, 4774; W. XII, 264; 351. — 4. Bw. IV, 354, 5; Tag. II, 2397. — 6. Sur la tragédie bourgeoise du début du XIXe siècle, cf. Solger, *Nachgelassene Schriften*, Bd. II, 624-626. — 7. W. XI, 8; 21-24.

actuelles en prenant ses sujets dans la société contemporaine; il en éclaire les hauteurs et les bas-fonds. Gutzkow est supérieur à ceux qui écrivent des drames par passe-temps ou par métier; il travaille selon des idées, ce que Iffland et consorts n'ont jamais fait. Les pièces de Gutzkow montrent l'homme en lutte avec la société; elles veulent prouver que les formes sociales qui assurent la conservation de l'espèce peuvent dans des cas extrêmes amener l'anéantissement de l'individu; le caractère nécessairement funeste de ces formes peut apparaître aussi bien lorsqu'elles laissent trop de liberté à l'individu que lorsqu'elles l'oppriment. On a souvent montré comment l'homme est la victime des circonstances, mais seulement par l'effet d'un pur hasard; Gutzkow a montré comment l'homme était la victime de ces circonstances, de l'état social dans lequel il vit, en vertu d'une nécessité interne qui rend son existence impossible dans cet état social. L'auteur accomplit cette tâche d'ailleurs plutôt instinctivement que consciemment; dans ses deux derniers drames [*Patkul, die Schule der Reichen*] il approche davantage du but que dans les deux premiers [*Richard Savage, Werner*]; enfin ces quatre pièces produisent une impression plus satisfaisante si on les considère dans leur ensemble que si on les examine isolément.

La formule que Hebbel donne du système dramatique de Gutzkow est fort voisine de celle qu'il a prétendu appliquer dans *Maria Magdalena*. Mais il distingue rigoureusement entre ce que Gutzkow a voulu faire et ce qu'il a fait. Heiberg, contre lequel Hebbel défend Gutzkow dans *Mein Wort über das Drama*, avait affirmé d'abord que les drames de Gutzkow, en tant que drames, n'existaient pas; en second lieu que les idées qui en formaient la base n'avaient rien de nouveau. Hebbel ne discute que sur le second point. Ce qu'il pensait de la valeur esthétique des œuvres de Gutzkow, il ne voulait pas le dire dans cet article où [nous le savons par ses lettres] il faisait un effort pour rendre justice à Gutzkow et voulait prouver par sa modération que s'il n'était pas l'ami de son rival, il n'était pas non plus son ennemi. Dans son Journal et dans ses lettres il pouvait s'épancher librement et nous avons vu comment il traite Gutzkow et ses drames [1]. Cet auteur, dont il dit ailleurs qu'il prépare la régénération du théâtre allemand, il le place tantôt au même rang que Bauernfeld et tantôt au-dessous, au-dessous même de Iffland et de Kotzebue dont les pièces valent littérairement autant et offrent le mérite de n'avoir pas d'aussi hautes visées ni d'aussi vastes ambitions [2]. C'est ainsi que Hebbel blâme maintenant Gutzkow de ce dont il l'avait loué précédemment parce que l'insuccès est d'autant plus grand que l'effort était plus considérable. Au fond le jugement de Hebbel sur Gutzkow n'a pas varié depuis ce premier jour où à Munich il a lu une de ses œuvres : Gutzkow est parfois estimable comme penseur et toujours méprisable comme artiste. Hebbel lit ses articles avec plaisir, mais la lecture de ses

1. Tag. I, 1865; Bw. II, 24; 29; Tag. I, 1771; 1808; II, 1925. — 2. Bw. IV, 61; Tag. II, 2397; III, 3852.

romans et de ses drames lui est une souffrance : « En tant qu'artiste [*Darsteller*], en tant que pseudo-poète, il m'est plus insupportable que tout autre écrivain, bien que beaucoup lui soient inférieurs en ce qui concerne les idées. Il me fait l'effet d'un être qui est resté à mi-chemin entre le singe et l'homme, qui sait ce qui lui manque et par quoi il peut y suppléer et qui pallie à ses défauts par des expédients [1]. »

Un jour en assistant à la représentation d'une pièce où « le plus célèbre écrivain dramatique » du temps, Charlotte Birch-Pfeiffer, avait mis la main, Hebbel réfléchissait à ce que l'on pourrait faire de la tragédie bourgeoise en continuant dans ce sens. Depuis des siècles le drame nous apprend que les méchants sont punis et la comédie que les bons sont récompensés, c'est-à-dire qu'ils font un beau mariage; cela devient monotone. Chez les poètes de talent eux-mêmes il y a dans l'action une telle continuité que l'on peut prévoir la fin de la pièce dès le commencement. C'est pourquoi le public préfère les mauvais poètes chez lesquels il y a au moins des péripéties imprévues qu'une esthétique morose condamne comme arbitraires. Il faut changer cela, supprimer la poésie qui est un ornement gênant et faire dialoguer les personnages sur le prix des marchandises et l'adresse des fabricants; il faudrait que le théâtre fût en aussi étroite relation avec la Bourse qu'autrefois avec le temple et la salle d'école : « Le drame doit rester le drame, mais il faut y introduire ce qui caractérise l'époque.... Que deviendrait entre les mains de Mme Birch-Pfeiffer ou de Gutzkow une scène banale comme celle qui se déroule dans un magasin : une jeune fille veut acheter, son père ne veut pas payer et au moment où ils vont s'en aller, le commis apprend par une lettre qu'il peut faire un rabais : quel parti ces écrivains de génie ne tireraient-ils pas d'une pareille situation? Ils écriraient des pièces morales et mettraient sur la scène des marchands et des tailleurs sans pudeur qui n'obtiennent rien parce qu'ils demandent trop et font banqueroute faute de clients; cela réveillerait plus d'une conscience somnolente. Gutzkow, Birch-Pfeiffer et autres écriraient des pièces à intrigues : quelles intrigues ne pourraient-on pas imaginer, par exemple à propos d'une adresse de tailleur qu'une dame voudrait avoir et qu'une autre dame voudrait tenir secrète pour être seule habillée selon la dernière mode? On aurait aussi des tragédies de haut style : que l'on songe par exemple à la maladie des pommes de terre et que l'on se représente un homme qui a hasardé un million sur les pommes de terre [2]. »

X

Le drame allemand est dans une totale décadence, dit Hebbel dans sa préface de *Maria-Magdalena*, non parce qu'on lui demande

1. Tag. III, 3852; cf. Bw. II, 222; 247-248 : « .... die Leblosigkeit seiner Automaten und Pappfiguren ». — 2. Tag. III, 3646; cf. W. XII, 233-234.

ce qu'il ne peut pas donner ou parce qu'on exige trop de lui mais parce qu'on ne lui demande rien; il doit se borner à amuser les spectateurs; que l'auteur dramatique mette en scène une anecdote émouvante et que pour mieux exciter l'intérêt il fasse de ses personnages des bizarreries psychologiques, mais qu'il se garde par ce qu'il a de plus sacré de vouloir faire plus [1]. A cette décadence du drame Hebbel prétend remédier et, en ce qui concerne la régénération de la tragédie bourgeoise en particulier, il a un programme qu'il expose dans les dernières pages de sa préface de *Maria-Magdalena*; il pose les règles et dans sa pièce donne immédiatement l'exemple. Selon lui la tragédie bourgeoise n'a pas cessé depuis son origine de faire fausse route; Lessing, Schiller et leurs successeurs n'ont jamais découvert le véritable domaine de ce genre. Ils ont pris en effet pour thèmes des événements qui ne sont que des incidents dans l'existence de la bourgeoisie : ils ont surtout exposé les conflits de cette dernière avec les nobles et les princes dans les affaires d'amour, mais ces conflits ne sont que des épisodes dans l'évolution de la société; ces drames conservent un caractère anecdotique qui supprime tout intérêt tragique.

Car il n'y a de tragique que ce qui est nécessaire, la destinée qui résulte pour chaque individu de sa naissance même; mais qu'un noble s'éprenne d'une roturière ou un roturier d'une fille noble ou inversement, cela ne nous paraîtra jamais qu'un hasard; que chacun aime dans l'intérieur de sa caste et le drame est supprimé; or il n'y a aucune nécessité qui contraigne soit la bourgeoisie, soit la noblesse à d'amoureuses mésalliances [2]. Un second reproche que Hebbel fait à ses prédécesseurs concerne leur style. Tantôt les artisans et les gens du peuple parlent comme les habitués des salons et de la cour; on dirait des princes ou des princesses qu'un mauvais génie a transformés en filles de boulangers ou en apprentis tailleurs; tantôt au contraire ils sont d'une stupidité qui paraît absurde lorsqu'on la compare au bon sens grossier mais solide si fréquent dans le peuple. Tantôt ce sont des brutes et tantôt ils étalent une sentimentalité de petits-maîtres. Jamais on ne trouve une peinture exacte du milieu, de la boutique ou de l'atelier [3].

Hebbel prétend avoir découvert la véritable tragédie bourgeoise. Il veut montrer théoriquement et pratiquement que même dans le milieu si étroit et en apparence si insignifiant d'une famille de la petite bourgeoisie, la fatalité tragique peut se manifester dans toute sa grandeur. Mais il faut pour cela que la tragédie bourgeoise n'aille pas choisir ses éléments autre part que dans ce milieu. Ce qui caractérise, selon Hebbel, la bourgeoisie et le peuple, c'est un sens moral sain et profond, par cela même délicat et susceptible, et d'autre part un système d'idées en petit nombre dont aucune dialectique ne peut détruire la cohésion; le destin lui-même n'y réussit pas; la bourgeoisie et le peuple restent obstinément fidèles à leurs traditions patriarcales et sont incapables de se tirer d'affaire dans

1. W. XI, 51. — 2. W. XI, 62; Bw. II, 348. — 3. W. XI, 63; Tag. II, 2910.

des situations compliquées que la règle n'a pas prévues et où chaque individu est obligé de faire preuve d'intelligence et d'initiative [1].

Le tragique de la tragédie bourgeoise réside précisément dans la farouche ténacité avec laquelle luttent les uns contre les autres des individus incapables de toute dialectique, impuissants à analyser leurs conceptions morales et à en découvrir l'origine, inébranlables dans des convictions qui ne sont plus susceptibles d'évoluer et condamnés à vivre ensemble sans pouvoir jamais rompre le lien qui les unit; leur existence est prisonnière du parti pris [*Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit*]. Par là l'action de la tragédie bourgeoise atteint une valeur symbolique, mais seulement si la forme tragique est impeccable. Il faut que la nécessité ne souffre aucune défaillance, que le résultat du conflit, tel que le poète l'expose au dénouement, apparaisse comme le seul possible. Ainsi nous ne voyons plus se dérouler dans le drame le destin d'un personnage quelconque que l'auteur a choisi arbitrairement; la destinée de cet individu nous apparaît comme celle de toute l'espèce humaine, envisagée il est vrai dans un ensemble de circonstances particulièrement critiques [2]. Bamberg loue dans *Maria-Magdalena* ce qui paraît être en effet à Hebbel un des plus grands mérites de la pièce : une description minutieusement exacte d'un milieu très restreint qui devient cependant pour nous représentatif de l'univers [3]. Par là *Maria-Magdalena* rentre dans la formule générale du drame de Hebbel [et même de son œuvre, si l'on songe par exemple au *Schnock*] telle que nous la lui verrons bientôt développer.

Ce n'est pas ici le lieu de défendre longuement les prédécesseurs de Hebbel contre les reproches qu'il leur fait. Sans doute la tendance de la fin du XVIIIe siècle à considérer l'homme, rustre ou grand seigneur, sauvage ou civilisé, comme un être sensible et vertueux malgré des égarements passagers et à confondre la sophistique de l'intelligence par la naïveté du cœur, avait conduit à bien des invraisemblances, à de ridicules paysanneries; le XIXe siècle, Charlotte Birch-Pfeiffer par exemple, n'avait pas complètement rompu avec cette tradition. Mais, de l'aveu même de Hebbel, Iffland avait su décrire souvent avec un réalisme frappant les intérieurs et la vie de famille de la petite bourgeoisie allemande; Kotzebue lui-même y avait parfois réussi, surtout dans le genre comique. Quant au choix des sujets que désapprouve Hebbel, ce dernier a le tort de connaître imparfaitement l'histoire littéraire. Dans la tragédie bourgeoise la bourgeoisie de la fin du XVIIIe siècle, toute pénétrée de l'esprit de l'*Aufklärung*, avait protesté au nom de la raison et de l'égalité naturelle des hommes contre les préjugés qui paralysaient la société et contre le régime de tyrannie odieuse et mesquine qui pesait sur la plupart des petits États allemands. Si l'on prenait souvent pour sujets les rivalités des nobles et des bourgeois en matière d'amour et les malheurs qui résultaient de la séparation absolue des deux classes [*Kabale und Liebe* n'est que l'exemple le

1. Bw. II, 348. — 2. W. XI, 63-64. — 3. Bw. II, 342.

plus fameux][1], c'est parce que l'inégalité paraît surtout intolérable à l'homme lorsqu'il s'agit des droits du cœur et de la passion. Les questions que Hebbel considérait comme secondaires étaient en réalité en ce temps-là vitales pour la bourgeoisie. Les choses avaient naturellement changé en 1840 et même avant.

Eloesser fait remarquer très justement que la tragédie bourgeoise qui avait été autrefois l'organe de la bourgeoisie, avant le développement de la presse, se tourne avec *Maria-Magdalena* contre la bourgeoisie. A la fin du XVIIIe siècle la bourgeoisie est la classe la plus intelligente et la plus éclairée; sa morale fondée sur la philosophie est essentiellement libérale; elle est la morale de l'avenir. Dans *Maria-Magdalena* au contraire cette morale bourgeoise représente le passé : elle est faite de préjugé et d'inintelligence; elle est oppressive et funeste à l'individu; la vie s'est retirée d'elle. C'est que dans l'intervalle la bourgeoisie avait conquis les droits qu'elle réclamait; il ne s'agissait plus pour elle de pousser le monde en avant, mais de jouir en paix du résultat obtenu. Sans doute la bourgeoisie continuait d'être par ses qualités morales, par son sérieux, par son esprit d'ordre et d'économie, par son ardeur au travail, un élément utile dans la nation, mais elle ne contribuait plus guère qu'au progrès matériel. Gustave Freytag allait bientôt glorifier cet effort de la bourgeoisie, mais Hebbel ne partageait nullement les tendances de l'auteur de *Soll und Haben*. Ce roman lui paraissait ennuyeux comme un jour de pluie; la poésie du bureau et du comptoir le laissait sceptique et il trouvait dans Freytag l'apothéose du philistin qui était maintenant libre de s'adorer lui-même [2]. La mentalité d'un négociant de 1840 ou 1850 est au plus haut point antipathique à Hebbel. Pour lui la bourgeoisie avait cessé d'être un facteur de l'évolution intellectuelle et morale de la nation et il refusait de se placer pour la juger à un autre point de vue. Du moment que la bourgeoisie ne favorisait plus le progrès, elle lui était un obstacle, mais comme le progrès ne se laisse pas arrêter, le heurt, dans le domaine de la morale, des opinions libérales et des opinions conservatrices, des exigences nouvelles de l'époque et du refus par inintelligence et par inertie d'y satisfaire, provoquait dans le sein de la bourgeoisie des catastrophes comme celle dont *Maria-Magdalena* offre le tableau. Hebbel, selon le mot d'Eloesser, en voulant régénérer la tragédie bourgeoise, écrit la tragédie de la bourgeoisie [3].

1. *Kabale und Liebe* paraissait à Hebbel d'une nullité sans limites, encore plus insupportable à la représentation qu'à la lecture. [Tag. III, 4106.' Bamberg écrit, tout à fait selon l'esprit de Hebbel : « Bei Schiller [in *Kabale und Liebe*] wird der Hauptkonflikt im Grunde nur durch äussere Umstände herbeigeführt, während es bei Hebbel [in *Maria-Magdalena*] innere, unheilbar gespaltene Interessen sind die den Sturz der Personen nothwendig zur Folge haben. » (Bamberg, *Ueber den Einfluss*, u. s. w., p. 88).

2. Bw. V, 263-64; 265; 296. — 3. Eloesser, *Das bürgerliche Drama*, p. 214-218.

XI

A l'époque où parut *Maria-Magdalena* on ne pouvait comparer à ce drame que les pièces de Gutzkow. Nous avons vu que Hebbel lui-même considérait Gutzkow comme une sorte de précurseur qui, au moins instinctivement, avait poursuivi le même but que lui : exposer sous une forme dramatique les imperfections de la société et montrer comment elles provoquent fatalement la perte des individus. Dans *Richard Savage* l'orgueil et les préjugés de l'aristocratie empêchent Lady Macclesfield de reconnaître un fils dont elle pourrait être fière; les convenances sociales étouffent la voix de la nature, rendent le fils odieux à sa mère et le font mourir de chagrin et de misère. *Werner* est le conflit du « cœur » et du « monde », la lutte entre les sentiments généreux et naturels et les ambitions malsaines qui, éveillées par les séductions de la société, corrompent l'âme de l'individu. Werner, séduit par la perspective d'une brillante carrière, de la richesse et des honneurs, trompe l'amour de sa fiancée qu'il abandonne dans la misère pour épouser une héritière et renonce à l'honnête nom plébéien que lui transmirent ses parents pour entrer par adoption dans une famille aristocratique; il commet une double trahison : envers une femme et envers sa classe.

Dans *Patkul* Gutzkow prend à parti le régime monarchique qui livre le destin d'un pays et d'un héros à la haine, à la perfidie et à la vénalité de ministres indignes; l'homme qui règne le moins en Saxe est Frédéric-Auguste; ses efforts pour sauver Patkul, lorsqu'il semble encore le maître de décider s'il sera libre ou captif, restent impuissants. *Die Schule der Reichen* enfin nous montre que la richesse est une malédiction : elle rend les pères avares, méfiants, oublieux de leurs devoirs paternels; elle rend les enfants prodigues, débauchés, ingrats; elle fait naître chez les bourgeois une vanité ridicule et insensée, de sorte qu'ils deviennent la proie de nobles aigrefins; elle est une source de querelles familiales, de tromperies, de remords, de chagrins et presque de crimes. Il faut qu'une ruine subite, quoique fictive, vienne purifier les âmes, éclairer les intelligences et retremper les énergies; la pauvreté a dans son cortège toutes les vertus et l'on proclame à la fin que le travail est l'école des riches comme des pauvres. Même lorsque Gutzkow situe ses drames en Angleterre ou au XVIIIe siècle, ce qu'il vise c'est la société allemande contemporaine et les doctrines de la Jeune Allemagne apparaissent aussi naïvement dans ses pièces que dans ses romans. Il fait l'éloge de la pauvreté, du peuple, du travail, de la démocratie, et aux préjugés stupides, aux prescriptions iniques de la société il oppose la voix du cœur et les préceptes de la nature. Pour lui comme pour Hebbel les formes sociales actuelles sont étroites, cruelles et arriérées; comme Hebbel il annonce une autre morale, plus large et plus intelligente que la morale traditionnelle. Par leur

opposition aux mœurs et aux idées de leur époque, Gutzkow et Hebbel se ressemblent.

Mais entre eux apparaît immédiatement cette différence considérable que Gutzkow est avant tout un polémiste et Hebbel avant tout un poète. Nous avons vu que Hebbel n'entend pas prêcher dans *Maria-Magdalena* un nouvel Évangile; il ne blâme ni ne loue; il est comme le véritable artiste impartial et serein; il s'élève au-dessus des agitations passagères; il démasque seulement la nécessité qui règle le cours de l'univers. Par toute cette attitude il est aux antipodes de la Jeune Allemagne et, comme nous l'avons déjà dit, il en a eu conscience dès le premier jour. Considérons seulement ici les drames de Gutzkow : ce qui les distingue de *Maria-Magdalena* c'est qu'ils sont tendancieux et que *Maria-Magdalena* ne l'est pas. Gutzkow écrivait pour révolutionner le public en bouleversant ses conceptions morales et sociales; l'art dramatique était pour lui la forme la plus efficace du journalisme. Ses pièces devaient leur succès [ou leur échec] à leur actualité. Il était, selon le mot de Hebbel, le type de ces cuisiniers qui excellent à préparer la sauce piquante réclamée par le palais blasé du public. Il avait régénéré le drame en discutant sur la scène de grandes questions, mais il les rapetissait en n'en saisissant que le sens superficiel, la signification passagère. Selon la nouvelle esthétique, écrivait Hebbel en songeant à Gutzkow, la poésie ne doit pas refléter le siècle ou l'humanité, mais le jour et même l'heure [1].

Préoccupé uniquement des théories morales ou sociales qu'il veut exposer, Gutzkow prend les plus grandes libertés avec la forme dramatique et la comparaison de ses pièces avec *Maria-Magdalena* en rend les défauts particulièrement sensibles. Pour Hebbel la première loi de l'esthétique est de transformer les idées en caractères, c'est-à-dire en actions; Gutzkow se tire plus aisément d'affaire en faisant disserter ses personnages; il a dans chaque pièce un ou deux raisonneurs qui interrompent le cours de la pièce pour prononcer des discours ou des sermons : Steele et Lord Tyrconnel, le docteur Fels et Werner, Patkul, Harry Thompson; dans les paroles qu'il leur prête Gutzkow n'en est pas d'ailleurs à un anachronisme près. Tandis que Hebbel s'efforce d'introduire dans l'action une motivation rigoureuse, Gutzkow en prend à son aise avec la logique des événements. Il procède avec une telle légèreté qu'il écrit pour la même pièce [*Richard Savage*, *Werner*] deux ou trois dénouements opposés, modifiant le dernier acte à la représentation, selon les conseils de ses amis et les préférences du public [2]. Comme les spectateurs sont en général des âmes sensibles, tout finit bien le plus souvent : les adversaires s'embrassent en pleurant

1. W. XI, 51. Cf. Kuh dans Bamberg : II, 108.

2. Tag. I, 1808, Hebbel juge *Richard Savage* d'après le premier dénouement. Le second est à peu près conforme à ce qu'aurait désiré Hebbel; Tag. II, 1925, Hebbel juge également *Werner* d'après le premier dénouement ou plutôt d'après une modification de ce premier dénouement qui donne en effet du caractère de Werner une idée assez défavorable.

de tendresse et l'on se marie à profusion. Pourquoi, en effet, renvoyer le public sur une impression triste, puisque la pièce comporte aussi bien un dénouement gai qu'une catastrophe?

On voit à peu près comment se serait terminée *Maria-Magdalena*, si elle avait eu Gutzkow pour auteur : le greffier aurait tué Léonhard sans recevoir une égratignure et serait revenu à temps pour empêcher Clara de se jeter à l'eau et pour l'épouser; Charles, pris de remords, se serait remis gaiement à manier la scie et le rabot et Maître Antoine aurait donné sa bénédiction à tout le monde en confessant que la vieille génération a fort à apprendre de la jeune. Les invraisemblables péripéties de *die Schule der Reichen* nous montrent avec quel sérieux Gutzkow construit ses drames. Des caractères il peut avec une semblable technique être à peine question. La psychologie des personnages est réduite au minimum : ils sont uniquement destinés à servir à l'auteur de porte-paroles ou d'objets de démonstration; ils n'agissent pas selon leur individualité, d'ailleurs faiblement esquissée, mais au mieux de la commodité de leur créateur[1]. Si l'on prend Gutzkow et Hebbel uniquement comme écrivains dramatiques il y a entre eux la même distance qu'entre un faiseur sans scrupules et un artiste consciencieux.

Par la profondeur du problème mis en scène, *Maria-Magdalena* ne le cède pas à *Judith* et à *Genovcva*. Mais dans ces deux pièces il fallait un pénible travail d'interprétation pour retrouver l'idée sous le symbole; l'époque lointaine où se déroulait l'action, dépaysait et l'auteur, rattachant, comme il le dit, les questions immédiatement à la divinité, avait dû faire violence aux individus et à la forme dramatique. Aucun de ses reproches, nous l'avons vu, n'atteint *Maria-Magdalena* qui, sans dissertations, par des faits tragiques, avec une inébranlable nécessité, pose dans un milieu actuel un problème social dont nous saisissons aussitôt les termes et dont la solution nous intéresse directement. Dans *Judith* et dans *Genovcva* Hebbel avait surpris ses contemporains en ouvrant une voie nouvelle dont personne ne pouvait dire encore où elle conduisait ni même si elle conduisait à quelque chose. Avec *Maria-Magdalena*, dépassant Gutzkow, il tendait nettement vers un avenir plein de promesses et ce drame est en effet encore aujourd'hui pour nous le plus vivant, le plus actuel de tous ceux qu'a écrits Hebbel. On l'a

1. Gutzkow a lui-même marqué assez nettement ce qui dans le drame le sépare de Hebbel, en réponse à une lettre du 20 août 1853 (Bw. V, 121; en particulier 122-123) : « Mein Produciren auf der Bühne ist von jeher ein musikalisches gewesen. Ich habe eine Totalanschauung vor'm Auge, eine Melodie vor'm Ohr und zerlege sie in ihre einzelnen Theile. Die Personen subsumiren sich da dem Allgemeinbegriff. » Gutzkow rapproche cette manière de celle de Calderon et l'oppose à celle de Shakespeare; il continue : « Aktschluss nenn'ich nach meiner, Ihrer aus den Charakteren herausschaffenden Art gegenüber : eine der fünf Phasen oder Hypostasen die die Idee durchzumachen hat. Aber Sie haben Recht, bei dieser Calderonischen Dramatik sind die Charaktere immer in der Gefahr nur als blosse Exponenten der Dialektik der Idee, d. h. Puppen zu erscheinen, die man morgen wieder anders ankleidet um einen anderen Begriff zu realisieren. Die andere Methode brauch, ich nicht zu definieren : Sie schaffen selbst nach ihr. » Bamberg, II, 158.)

dit souvent, il est dans cette pièce le précurseur d'Ibsen. Ce dernier a posé des problèmes plus précis encore, plus aigus et plus angoissants et sa technique est incomparablement supérieure à celle de Hebbel. Mais l'Allemand et le Norvégien ont la même façon vigoureuse et hardie de sonder les blessures de la société, de montrer comment mœurs, idées, institutions, lois, tout ce qui est destiné à assurer le bonheur de l'individu, l'écrase parfois ou comment ce qui donna à une génération l'ordre et la prospérité, engendre dans la génération suivante la ruine et la révolte[1].

1. Déjà en 1852 Hettner, après avoir parlé de la situation misérable de la tragédie bourgeoise, ajoute : « Dies ist der Grund warum Hebbels *Maria-Magdalena*, trotz ihrer sehr bedenklichen Mängel, von allen Seiten als die bedeutendste Erscheinung unserer jüngsten dramatischen Literatur hervorgehoben wurde ». *Das moderne Drama*, p. 108-109. La comparaison de Hebbel et de Ibsen a été faite pour la première fois en 1889 par Leo Berg : *Zwischen zwei Jahrhunderten*, p. 258-273.

CHAPITRE III

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

Notre but est de réunir dans les chapitres qui vont suivre les opinions de Hebbel sur la philosophie, sur l'art et enfin sur le drame telles qu'elles se sont condensées dans son esprit vers 1844 ou 1845. Nous avons déjà tenté de le faire une première fois au moment où Hebbel retourne à Hambourg au commencement de 1839. Nous ne croyons pas inutile de recommencer. En 1839 l'esprit de Hebbel est encore en pleine fermentation; pendant son séjour à Munich il a acquis, élaboré, précisé une foule d'idées; la décantation ne s'est pas encore opérée; le liquide reste trouble. Hebbel n'a que vingt-six ans; en 1844 il a dépassé la trentaine; la maturité de son esprit a fait de rapides progrès pendant ces cinq ou six ans et ses aperçus ont changé. Mais surtout Hebbel est devenu dans l'intervalle un auteur dramatique. En 1839 il n'en était encore qu'à la théorie; en 1844 il achevait sa quatrième pièce; à l'épreuve de la pratique, sa conception du drame avait dû se modifier. Chose essentielle car pour Hebbel, nous l'avons déjà dit, la philosophie n'existe qu'en vue de l'esthétique et l'esthétique n'existe qu'en vue de l'art dramatique. Tandis qu'avant 1839 Hebbel garde pour lui ou pour quelques correspondants ses opinions, en 1843 et en 1844 il se croit déjà assez fort de son expérience pour prêcher au public son Évangile dramatique. Il annonce la bonne parole dans son article : *Mein Wort über das Drama* et dans la préface de *Maria-Magdalena*[1].

Ce ne sont pas là pourtant des traités en miniature de l'art dramatique où la doctrine de Hebbel serait résumée sous une forme commode et systématique. Depuis longtemps il avait constaté que sa pensée ne procédait pas selon une marche régulière et par déductions, mais par bonds; écrire un article ou une dissertation était

1. Sans compter sa dissertation de doctorat que malheureusement nous ne possédons plus.

pour lui un travail accablant. Il s'en aperçut bientôt : *Mein Wort über das Drama* et la préface de *Maria-Magdalena* contenaient beaucoup d'idées originales, mais qui n'étaient pas mises en valeur; elles restaient éparses, les transitions manquaient par lesquelles était passée la pensée de l'auteur et qu'il ne pouvait retrouver; d'une concision excessive résultait l'obscurité[1]. Comme il le reconnaît lui-même souvent, quelquefois avec regret, plus souvent avec satisfaction, il était un poète et non un penseur; ou du moins, rectifions-nous, il était un poète qui faisait du drame métaphysique et non un penseur qui faisait de la métaphysique dramatique. En 1842 il avait songé à demander la chaire d'esthétique de l'Université de Kiel; des difficultés d'ordre administratif l'en avaient détourné; il ne tarda pas à remercier son bon génie de l'avoir protégé : à l'épreuve il aurait bientôt découvert sa totale incapacité de professer; préparer des cours lui aurait été impossible, non seulement parce que ses connaissances étaient trop fragmentaires, mais encore et surtout parce que, s'il lui avait fallu élaborer par semaine la matière de soixante pages par exemple, il ne serait pas arrivé à accomplir la trentième partie de sa tâche[2]. Enseigner était absolument contraire à sa nature, mais écrire des articles d'esthétique ne lui répugnait guère moins : « Je puis bien réunir une fois par an quelques-uns des résultats de mes réflexions mais non pas produire des articles comme en me jouant.... Le poète et le penseur sont deux types différents, l'un exclut l'autre, je m'en aperçois de plus en plus[3]. »

LA PHILOSOPHIE

I

Hebbel est fermement convaincu de l'existence d'un être qu'il appelle Dieu : « Je cesserai de croire en Dieu lorsque je verrai un arbre faire une poésie et un chien peindre une Madone, mais pas avant[4]. » C'est donc le génie de l'homme qui prouve Dieu. L'existence de celui-ci n'est pas démontrable par l'argumentation philosophique. « Existe-t-il? n'existe-t-il pas? Qui oserait répondre? Mais il est certain que, Dieu supprimé, le but sinon le fondement de l'univers disparaît[5]. » Il est impossible que la croyance en Dieu soit une erreur. Nous ne savons pas démontrer l'idée de Dieu parce qu'elle forme une partie de nous-mêmes; aucun être, en effet, ne saurait démontrer par déduction sa propre possibilité[6]. D'autre part, si notre connaissance de Dieu est imparfaite, c'est que nous sommes pourtant distincts de Dieu et avons conscience de cette distinction : « Là où nous commençons de nous connaître nous-mêmes,

1. Bw. II, 275; Tag. II, 3277. — 2. Bw. II, 333. — 3. Bw. II, 253. — 4. Tag. II, 1937. — 5. Tag. II, 2759. — 6. Tag. I, 1702 d.

nous cessons de connaître Dieu; c'est la tache sur le miroir[1] ». Pour cette raison toute doctrine qui prétend apporter à l'homme la connaissance de Dieu, toute religion, n'est pas œuvre de raison mais d'imagination; elle supprime les contradictions non pas en les résolvant, mais en les niant[2]. Toute religion ne procure d'ailleurs qu'une connaissance négative ou purement formelle de la divinité: « L'homme se figura son contraire et il obtint ainsi son Dieu[3] ».

Dieu est tout; il embrasse tout; il n'est pas personnel : « Dieu est tout parce qu'il n'est rien, rien de précis[4] ». Hebbel n'admet pas le dieu chrétien; dans le christianisme il ne voit que des phrases. Il ne croit pas qu'au-dessus des étoiles trône un bon père de famille, impuissant à préserver ses chers enfants des coups du destin et prêt seulement à verser un baume sur chacune de leurs blessures; mais il croit que « le fil d'une sagesse éternelle court à travers le monde[5] ». Tout est divin; dans cet univers divin cependant il y a divers degrés de perfection et c'est le degré suprême que nous désignons proprement par le mot : Dieu. En ce sens restreint on peut dire de Dieu qu'il est le but de l'univers, le terme où l'univers prend conscience de lui-même[6]. Il y arrive en se limitant et en se concentrant, à peu près comme une nébuleuse devient un soleil. Dieu est force concentrée, la nature force éparpillée[7]. Hebbel marque en un endroit très nettement la gradation en distinguant dans l'univers lui-même, opposé à Dieu, deux éléments: l'univers proprement dit, ou la nature, et l'homme. L'homme est le rêve de la poussière, Dieu le rêve de l'homme[8]. Du point de vue moral, Dieu est la conscience morale de la nature. Dans le sein de l'univers est enseveli un Dieu qui veut ressusciter et cherche partout à parvenir à la lumière : dans l'amour, dans chaque noble action[9]. L'idée que Dieu a créé le monde de toutes pièces est absurde; si l'on considère qu'il est le terme vers lequel s'est élevé et continue perpétuellement de s'élever l'univers, on voit que l'inverse serait plutôt vrai. « Il serait pourtant bizarre que Dieu n'eût pas engendré le monde, mais que le monde eût engendré Dieu[10]. »

Dieu est à la fois un et multiple, selon qu'on le considère en lui-même ou dans les êtres qui composent l'univers. De même que la raison, le moi, ou de quelque nom qu'on veuille l'appeler, doit devenir langage, c'est-à-dire se résoudre en mots, de même Dieu doit devenir univers, c'est-à-dire diversité individuelle. Ou, avec une autre comparaison, de même qu'autour de notre esprit dansent nos milliers de pensées, de même autour de Dieu dansent les millions de créatures[11]. Cet émiettement de la divinité va même en

1. Tag. II, 3086; cf. W. VI, 323 : *an den Äther*, v. 12-14, l'esprit de l'homme qu'embrasse Dieu, ne peut s'étendre au point de comprendre celui qui embrasse tout.

2. Tag. I, 1853; cf. Tag. II, 3129 : comment la religion justifie la nécessité de la foi. — 3. Tag. II, 1883. — 4. Tag. II, 2785. — 5. Bw. II, 337-338; 339-340. — 6. Tag. II, 2759. — 7. Tag. II, 1963. — 8. Tag. II, 2711. — 9. Tag. II, 1881; 2137. — 10. Tag. II, 1971. — 11. Tag. II, 2911; III, 3456.

augmentant à mesure que l'univers progresse ou parvient à un plus haut degré de conscience; l'unité de Dieu se résout de plus en plus dans la multiplicité des individus[1]. En effet Dieu ne prend conscience de lui-même qu'en se divisant; si l'on désigne cette fragmentation par le terme à vrai dire grossier et anthropomorphique de création, on peut dire que Dieu avant la création était pour lui-même un secret; il lui a fallu créer pour se connaître lui-même[2]. En désignant Dieu par le terme : nature, on dira que les créatures sont autant de langues avec lesquelles la nature se goûte elle-même[3]. A vrai dire ce ne sont là que des hypothèses par lesquelles nous cherchons à nous expliquer ce morcellement de l'éternellement un; nous supposons que l'univers est la torche avec laquelle Dieu s'éclaire lui-même; nous pouvons supposer aussi que l'individualisation doit permettre au mal de se manifester pleinement jusqu'au moment où, effrayé de son impuissance, il se supprimera lui-même[4]. Cette connaissance que Dieu acquiert de son être, n'est pas d'ordre intellectuel; c'est un sentiment; on ne peut pas se figurer que Dieu se perçoive lui-même, car il est transparent pour lui-même[5]. Dieu a seulement le sentiment fondamental de son existence; là se borne sa connaissance du monde ou de lui-même; il n'a pas le sentiment du dualisme : amour et haine, fondement de l'existence individuelle[6]. De même que nous ne savons pas comment circule dans nos veines chaque goutte de sang, de même Dieu ignore la destinée propre de chaque être de l'univers[7].

En ce sens que la multiplicité de l'univers s'oppose à l'unité divine où elle a sa source, car chaque être n'existe que par l'affirmation tenace de son individualité contre le principe commun à tous, c'est-à-dire contre Dieu, on peut concevoir que l'univers soit une gêne pour Dieu, un mal nécessaire. La création est le corset de la divinité, dit Hebbel avec une métaphore bizarre mais significative[8]. Lorsque chez nous une sensation particulière à une partie de notre corps domine la sensation générale de l'organisme, nous éprouvons une douleur; ne serions-nous pas en ce sens une douleur qu'éprouve Dieu[9]? Le monde est la grande blessure de la divinité. Dans le même ordre d'idées, certaines religions considèrent l'univers comme une chute ou un péché de Dieu[10]. L'unité divine, éparpillée dans la multiplicité des phénomènes, cherche à se reconstituer; dans le travail de la réflexion qui coordonne les idées diverses Dieu se cherche lui-même et il se trouverait plus vite s'il ne se demandait en même temps comment il a pu se perdre[11].

1. Tag. II, 2359. — 2. Tag. I, 1674. — 3. Tag. II, 2173. — 4. W. VI, 294 : *das abgeschiedene Kind an seine Mutter*, v. 97-121. — 5. Tag. II, 2012. — 6. Tag. II, 2329. — 7. Tag. II, 2274. — 8. Tag. I, 1744. — 9. Tag. II, 3457; cf. W. VI, 376 : *das Urgeheimnis*. — 10. Tag. II, 2663; 3031.

11. Tag. II, 3028; cf. W. VI, 343 : *die Welt* : si l'on considère l'univers dans ses détails, dans les contradictions qui résultent de sa multiplicité, il apparaît comme une formidable plaisanterie d'une gigantesque personnalité.

II

L'homme participe de la divinité. Par une erreur qui est le résultat d'une trop grande modestie, nous considérons l'étincelle divine qui forme le centre de notre individu comme le reflet d'un soleil céleste. C'est ainsi que la terre, dépourvue de charmes, adore humblement l'arbre chargé de fleurs et de fruits, bien qu'il soit né d'elle [1]. Nous avons vu dans quel sens le monde engendre Dieu. Par sa pensée l'homme est en contact immédiat avec Dieu [2]. A certains moments il sent d'une façon particulièrement intense la relation entre Dieu et lui : dans la prière le souffle divin gonfle sa poitrine; par l'ironie, en tournant en dérision sa propre faiblesse, l'homme s'élève au-dessus d'elle et rentre de nouveau en Dieu [3]. Nous avons vu que l'homme ne peut démontrer Dieu parce que Dieu est une partie de lui-même; s'il a parfois l'impiété de se révolter contre Dieu, c'est pour la même raison, car seul le divin peut se révolter contre le divin [4].

A la vérité il y a encore une grande distance de l'homme à Dieu; celui-ci est l'idéal dont l'homme rêve toute sa vie, de même que la terre depuis qu'elle existe rêve de l'homme. Comme la terre est dans l'homme l'élément périssable, de même l'homme en Dieu [5]. Dans l'homme sommeille un dieu bien que le désespoir de ne pouvoir atteindre son idéal pousse souvent l'homme à redescendre jusqu'à la bête [6]. L'homme est le lit de Procuste de la divinité [7]. Un même désir, né du sentiment de leur commune nature, pousse l'un vers l'autre l'homme et Dieu. Ce qui est éternel rêve de ce qui est soumis au pouvoir du temps, de même que ce qui est soumis au pouvoir du temps rêve de l'éternel [8]. Il ne semble pas qu'il puisse jamais y avoir réunion complète : l'homme ne peut évidemment absorber Dieu en lui; c'est donc Dieu qui devra absorber l'homme, mais celui-ci aura encore la sensation d'être un petit cercle dans un grand ou, selon une autre comparaison, une goutte d'eau confondue avec les autres dans la vague sans cesser de former un globule distinct [9]; l'individualité de l'homme subsistera dans l'individualité divine. Ce qui sépare l'homme de Dieu, selon Hebbel, c'est le mal; un obstacle nécessaire, car le mal est le principe d'individuation de l'homme : si le mal n'existait pas, l'homme se confondrait avec Dieu [10].

Le monde ou la nature est l'ensemble des formes que revêt l'unité divine. Une loi générale veut que ces formes s'opposent

1. Tag. I, 1739. — 2. Tag. II, 2057. — 3. Tag. II, 2073; 2331. — 4. Tag. II, 1702 d'après I, 1698. — 5. Tag. II, 2711. — 6. W. VI, 331 : *Natur und Mensch.* — 7. Tag. I, 1687. — 8. Tag. II, 2302.

9. Tag. II, 2132; W. VI, 294 : *das abgeschiedene Kind an seine Mutter* : v. 119-121 : « den Tropfen gleich, die, in sich abgeschlossen, | Doch in der Welle rollen, in der klaren, | So rund für sich als ganz mit ihr verflossen. »

10. Tag. II, 2179.

deux par deux. Le dualisme régit toutes nos représentations et toutes nos pensées; il est pour nous une idée suprême et fondamentale et même notre unique idée fondamentale. Nous pouvons concevoir la vie et la mort, la maladie et la santé, le temps et l'éternité tels qu'ils se modifient l'un l'autre, mais nous ne pouvons concevoir l'élément commun qui unit et concilie ces dualités [1]. Le dualisme n'est donc pour Hebbel qu'une apparence, peut-être une forme de notre esprit. En un autre endroit pourtant, à propos de l'expression typique de ce dualisme, de l'opposition du bien et du mal, il se demande si la scission ne va pas plus loin qu'on ne pense. Si le mal peut devenir le bien, il doit le devenir et il n'y a entre les deux qu'une différence momentanée et fortuite. Mais si le mal ne peut pas devenir le bien, n'est-il pas fondé à exister et, comme deux contraires ne peuvent avoir une même origine, ne faut-il pas admettre une double racine de l'univers [2]?

Hebbel repousse cependant cette dernière hypothèse. Le monde est un; Dieu fait son unité; il est la cause dernière de tous les phénomènes. S'en prendre à un chien, c'est blâmer Dieu qui l'a créé [3]. Cette idée est tellement familière à Hebbel qu'elle influe sur ses sentiments : « Je ne désirerais jamais me venger des hommes qui me font du mal, mais de Dieu qui a créé ces hommes. Littéralement vrai [4]. » Il faut se figurer l'univers comme un tout où chaque être existe pour lui-même bien qu'il soit une partie d'un ensemble qui est lui-même un élément d'un ensemble plus grand, et ainsi de suite à l'infini. Dans cette harmonie parfaite les éléments se conditionnent mutuellement; tout est dans tout; si l'on pouvait expliquer complètement un élément de l'univers, tout serait expliqué [5].

Chaque être de l'univers existe pour lui-même tout en étant une partie d'un ensemble. Chaque être peut donc être envisagé sous deux points de vue différents et mène pour ainsi dire une double existence. Chaque créature est prise par quelque partie d'elle-même dans l'engrenage de l'univers; elle doit veiller à ne pas être entraînée et broyée trop tôt dans la grande machine, car son existence individuelle ne doit prendre fin qu'à sa mort [6]. Chaque créature est donc capable jusqu'à un certain point et pendant un certain temps de défendre son existence individuelle. Mais la nature a veillé à ce qu'aucun être ne puisse s'émanciper complètement; elle a donné à chaque créature un peu plus et un peu moins que ce dont elle a besoin pour vivre. Les créatures emploient leur superflu à servir l'univers; il s'établit ainsi un lien entre elles et lui et d'ailleurs elles sont obligées de s'adresser à l'univers pour en tirer ce qui leur manque [7]. La nature reste toujours toute-puissante; il semble que la création soit pour elle un jeu et qu'elle se plaise à exprimer toutes les possibilités d'existence. Ce qui la divertit peut-être le plus, c'est de faire apparaître ce qui semble au plus haut degré contrarier ses desseins, car chaque individu qui la défie n'est qu'un

1. Tag. II, 2197. — 2. Tag. II, 2616. — 3. Tag. III, 3448. — 4. Tag. III, 3442. — 5. Tag. II, 3094; I, 1713. — 6. Tag. II, 3041. — 7. Tag. I, 1720.

enfant qui menace son père avec les armes que celui-ci lui a données comme passe-temps. La liberté de la nature limite les créatures [1].

Puisque l'univers est un, on est amené à conclure à l'identité fondamentale des individus et à la possibilité pour chacun d'eux de revêtir successivement une infinité de formes. Une perpétuelle transformation est la condition primordiale de la vie universelle. Il n'y a de mort que dans la vie [individuelle]. Tant que je suis un homme particulier, emprisonné dans ma peau, incapable de m'assimiler à de nouveaux êtres, je suis forcé de retenir dans ma poitrine le souffle divin, c'est-à-dire d'être en apparence mort [2]. Hebbel se demande si ce qui est aujourd'hui terre et pierre n'a pas été autrefois vivant et si nous-mêmes nous ne deviendrons pas un jour terre et pierre [3]. Ailleurs il suppose que si nous mourons, c'est parce que dans notre individu la vie universelle de la nature poursuit son cours; dans chaque atome de notre être se développe déjà une fleur ou un animal. Si nous pouvions anéantir ces germes, nous vivrions éternellement en tant qu'individus, car nous sortirions de l'ensemble de la nature [4]. Hebbel ajoute du reste que cette hypothèse n'est qu'un jeu de son imagination; en un autre endroit, après avoir émis l'opinion que le monde sera parvenu à son terme lorsque chaque élément aura été à son tour le centre de l'univers, parce qu'alors l'univers aura épuisé toutes les jouissances, il remarque : naturellement ce n'est pas là une philosophie [5].

Il exprime plutôt ces idées sous une forme poétique. Dans une poésie il suppose que le poète peut se transformer en diamant [6]. Dans une autre poésie il suppose que les corps inorganiques forment une série dont l'or est le terme; les éléments qui forment le sol donnent naissance aux êtres organisés ou les nourrissent, mais par une série de transformations leur fertilité diminue jusqu'à ce qu'ils soient devenus or, c'est-à-dire impropres à entretenir la vie [7]. Dans une autre poésie Hebbel insiste au contraire sur l'impénétrabilité des individus. Chaque forme est un cachot où la nature emprisonne la vie, car elle n'a pas pratiqué de fenêtres sur le dehors; emprisonnement qui n'est que temporaire [8]. Nous avons enfin parlé en leur temps des nombreuses poésies où Hebbel découvre entre les êtres de l'univers non seulement des transformations réciproques, mais des relations morales : le parfum des fleurs traduisant l'aspiration de la nature vers Dieu, le lis adorant la rose, le vin renfermant l'ardeur du soleil, l'orage exprimant la colère de Dieu, et autres symboles où se reflète la parenté primitive de toutes les formes.

Nous avons vu que le monde ou la nature tend vers un terme suprême qui est Dieu. Mais ce mouvement ascensionnel n'est pas

1. Tag. II, 3167; I, 1719. — 2. Tag. II, 3069. — 3. Tag. II, 2618. — 4. Tag. III, 3401. — 5. Tag. II, 3040. — 6. W. VI, 291-292 : *Natur, du kannst u. s. w.* — 7. W. VI, 311 : *Rechtfertigung*; cf. Tag. III, 3486 : « Das Gold hat seine Schuld an's Weltall schon bezahlt; es ist Erde die schon Alles gewesen ist. ». — 8. W. VI, 341 : *Triumph der Natur.*

continu : il se divise en une infinité de progressions partielles : chaque arrêt marque un degré dans la nature et est caractérisé par un être. Cet être, en tant qu'individuel, est lui-même et ne tend pas à être autre chose que lui-même. A chaque arrêt il semble que la nature doive rester désormais immobile, et cela est vrai dans l'ordre intellectuel comme dans l'ordre physique ; la nature va de la pierre à la plante, de la plante à l'animal, de l'animal à l'homme et de l'homme au génie [1]. L'homme représente donc dans la progression de la nature l'avant-dernier terme, celui qui vient immédiatement avant Dieu. Par allusion à cette position intermédiaire de l'homme entre le monde et Dieu, Hebbel dit de l'homme qu'il est une chose entre deux lèvres qui veulent entrer en contact et n'y réussissent pas [2]. L'inorganique rêve de l'homme tandis que l'homme rêve de Dieu ; l'inorganique est l'élément périssable dans l'homme et l'homme l'élément périssable en Dieu [3]. L'homme est le foyer où la nature se concentre ; peut-être aussi les hommes sont-ils les veines de la nature ; grâce à eux la vie circule dans l'univers dont l'organisme peut se développer [4].

Cependant il y a encore, selon Hebbel, quelque obscurité dans le rapport de l'homme et de la nature. L'ivresse est un phénomène très important, pas encore assez étudié et insuffisamment expliqué. L'esprit de la nature, dont le vin est la plus noble forme, donne d'abord à l'esprit de l'homme plus de légèreté et de vivacité, ce qui semble indiquer une parenté, mais par la suite il s'empare de l'esprit de l'homme, le domine et plonge sa conscience dans les ténèbres, ce qui semble indiquer une hostilité et une différence de nature. Il semble bien cependant que l'esprit de l'homme soit un degré supérieur de l'esprit de la nature [5]. Le monde moral reflète le monde physique dans un ordre plus élevé ; dans les deux domaines règne la même tendance fondamentale : on y remarque un effort pour imposer à une matière ou à un sujet rebelle les lois de l'harmonie, de la concordance des choses avec elles-mêmes. On ne punit pas un homme parce qu'il est laid ; peut-être ne devrait-on pas le punir parce qu'il est méchant, car la laideur de l'âme est l'indice de la même résistance aux lois de l'harmonie que la laideur du corps [6]. La morale est l'esthétique de l'âme, l'esthétique la morale du corps. Les idées morales, dit Hebbel ailleurs, sont les règles pour entretenir en bonne santé l'organisme de l'univers [7]. Ce sont les lois physiques transposées dans un domaine supérieur. Diverses poésies de Hebbel nous montrent, nous l'avons vu, la nature remplie d'intentions morales.

1. Tag. II, 3192. — 2. Tag. II, 2458. — 3. Tag. II, 2711. — 4. Tag. II, 2123 ; cf. W. VI, 331 : *Natur und Mensch*. — 5. Tag. II, 3036. — 6. Tag. III, 3483. — 7. Tag. II, 2974.

III

De Dieu ou de l'univers procèdent les individus. Tout ce qui est individuel n'est qu'un jeu de lumière colorée à la surface de ce qui est un et éternel [1]. Nous avons vu que l'unité divine se résolvait nécessairement dans les individus; chaque être se rattache par un point à l'univers [2]. De même que le monde est la blessure de Dieu, de même notre vie est le tressaillement de douleur que produit une blessure, la brutale séparation de l'individu et du tout [3]. L'homme est relié à Dieu et à la nature par un fil invisible; celui qui pourrait en suivant ce fil atteindre le centre de l'Être, verrait comment l'univers et l'individu se confondent; vraisemblablement d'ailleurs il serait immédiatement absorbé par l'univers [4]. Tout individu peut être considéré de deux points de vue, ou comme individu, c'est-à-dire comme personnalité, ou comme représentant de l'Idée qui est à la base de tout ce qui est individuel [5]. Cette Idée étant une et embrassant l'univers, on peut dire qu'au fond chaque individu porte en lui-même l'univers [6]. Lorsque, dans un individu, l'universel devient prépondérant et menaçant pour l'individualité, lorsqu'il y a surabondance de matière cosmique, l'individu s'en débarrasse en engendrant un autre individu [7]. L'homme en particulier ne subsiste que comme individu, car il est par nature un point central [8].

Il résulte de là que nous devons respecter l'individualité de nos semblables; y porter atteinte c'est porter atteinte à leur existence. Le plus grand des péchés est de dégrader un homme jusqu'à n'être plus qu'un moyen [9]. D'un autre côté résulte de là la nécessité de défendre obstinément notre individualité, c'est-à-dire la nécessité de l'égoïsme; nous sommes tous des égoïstes; nous n'existons qu'à ce prix [10]. Il faut se faire sa place à coups de coudes dans l'existence; la plus grande sottise est de courber docilement la tête. La plus bizarre des vertus qu'aient inventées les hommes est la modestie; le néant croit devenir quelque chose en avouant : je suis le néant [11]. Il ne peut du reste y avoir de communication entre les individualités; la nature a voulu que les formes fussent des cachots sans fenêtres sur le dehors. Deux mains peuvent s'étreindre, mais ne peuvent pas en devenir une seule; de même deux individualités [12]. L'amour lui-même est impuissant à supprimer cette barrière; une individualité ne peut renoncer à elle-même [13]. Sur ce qui forme le centre de l'individualité Hebbel ne semble pas avoir d'idées très nettes; en un endroit c'est l'amour, ailleurs c'est la pensée par laquelle l'homme est relié à Dieu; en un endroit même Hebbel semble nier la réalité d'un centre du moi; ce dernier serait semblable à l'oignon qui se

1. Tag. II, 2731. — 2. Tag. II, 2097. — 3. Tag. II, 2294. — 4. W. VI, 322 : *Mysterium*. — 5. Tag. 1863. — 6. Tag. II, 2020. — 7. Tag. II, 2289. — 8. Tag. II, 2332. — 9. Tag. I, 1611. — 10. Tag. II, 2637; W. VI, 363 : *Selbstvernichtung*. — 11. Tag. II, 2764, 2765. — 12. W. VI, 341 : *der Triumph der Natur*, Tag. I, 1848. — 13. W. VI, 31 : *an eine edle Liebende*.

compose uniquement de gaines se recouvrant les unes les autres [1]. Il est certain que les éléments de notre moi, nos pensées, nos sensations, n'existent que par le contact de notre être avec une réalité extérieure; nous sommes impuissants à les produire par nous-mêmes [2].

L'égoïsme de l'individu contrarie fatalement le cours de l'univers; il y a entre les deux conflit d'intérêts. Ce qui est pour l'individu le parti le plus raisonnable peut être pour l'univers le plus absurde et inversement. L'individu, par exemple, ne peut rien souhaiter de mieux qu'une jeunesse éternelle où toutes ses facultés resteraient au plus haut point de leur développement, mais l'univers ne saurait s'accommoder d'un semblable état de choses [3]. Il résulte de là que la vie est essentiellement lutte de l'individuel et de l'universel [4]. A chaque instant l'univers intervient pour faire respecter ses droits par l'individu. Ce que nous appelons le hasard et qui vient s'ajouter comme un élément étranger à toutes les actions des hommes, n'est que l'expression de la volonté divine qui, dans l'intérêt de l'univers, complète et modifie la volonté humaine et individuelle [5]. L'homme n'existe qu'à condition de prendre conscience de lui-même mais chaque fois qu'il veut se redresser de toute sa hauteur il sent comme la main d'un être placé au-dessus de lui qui le repousse dans l'abîme [6]. Il est évident que l'univers finit toujours par l'emporter malgré les efforts désespérés de l'individu. La pomme, dit Hebbel, résiste encore entre les dents de l'homme, mais est-ce que la résistance de l'homme contre l'univers est moins énergique [7]?

De là aussi les définitions de la naissance et de la vie : la naissance est un phénomène analogue à celui qui sépare la feuille de l'arbre, afin que cette feuille tournoie un instant avec une apparente indépendance et tombe enfin sur le sol pour y pourrir et fumer l'arbre à nouveau [8]. La vie est l'effort d'un élément rebelle pour se séparer de l'ensemble et exister par lui-même; cet essai est couronné de succès aussi longtemps que la force soustraite à l'ensemble par la séparation suffit [9]. La lutte de l'univers contre le particulier est d'ailleurs acharnée; les forces universelles cherchent à triompher du particulier avant même qu'il ait pu se développer, pendant qu'il est encore en germe; à plus forte raison cherchent-elles à le supprimer lorsqu'il existe [10]. Nous avons vu que Hebbel considère en un endroit le mal comme le principe d'individuation, comme la seule barrière qui sépare l'homme de Dieu [11]. Cette audace par laquelle l'individuel se sépare de l'universel est mauvaise; le mal consiste dans l'individuation; il n'apparaît pas dans le cours de l'existence; il est l'existence individuelle même et posé avec elle. Il s'agit là d'une faute métaphysique et non pas du mal tel que le connaît la morale. Dans le même sens on a dit que le monde était la chute de Dieu et le dogme du péché originel.

1. Tag. I, 1849; II, 2097; I, 1775. — 2. Tag. II, 3051; 3071. — 3. Tag. II, 3108. — 4. Tag. II, 2129. — 5. Tag. II, 2210. — 6. Tag. II, 2078. — 7. W. VI, 339 : *Transsubstantiation*. — 8. Tag. II, 2261. — 9. Tag. II, 2262. — 10. Tag. II, 2240. — 11. Tag. II, 2179.

l'histoire de l'arbre de la science du bien et du mal, dont l'homme prétend manger les fruits, n'a pas d'autre signification. *Eritis sicut Deus...*

L'égoïsme fondamental doit donc être surmonté et l'homme doit renoncer à l'existence individuelle pour rentrer dans le sein de l'univers. Nous ne sommes quelque chose de particulier que tant que nous ne sommes pas ce que nous devrions être, de même que le flocon de neige ne reste flocon de neige que tant qu'il n'est pas encore devenu eau [1]. Le moi ne doit pas se renfermer en lui-même, mais participer à l'existence universelle, de même que la goutte d'eau se confond dans les flots de l'océan, et il ne doit pas craindre de se perdre ainsi lui-même, car le chemin qui conduit dans les profondeurs de notre individualité passe par l'univers [2]; celui-ci est la racine de notre individualité. Hebbel semble affectionner les métaphores tirées de l'élément liquide : en un autre endroit les hommes sont pour lui des pensées de Dieu congelées. Dieu nous a insufflé une flamme intérieure qui lutte contre le froid qui l'entoure (le corps : ou bien la flamme fait fondre la glace, ou bien elle est éteinte par elle; dans les deux cas l'homme meurt [3], l'existence individuelle prend fin. Dans le cours même de cette existence nous avons des moments où nous nous affranchissons du joug de l'individualité et rentrons en Dieu : ainsi dans l'ironie, dans la prière, dans l'enthousiasme, ou lorsque la vie immense et bruyante d'une foule nous entoure et nous noie [4]. Le rêve, d'autre part, est la meilleure preuve que nous ne sommes pas aussi hermétiquement enfermés dans notre peau que l'on pourrait le croire [5]. Dans le rêve les barrières qui limitent notre individualité tombent l'une après l'autre et il vient enfin un réveil par lequel nous nous échappons de nous-mêmes comme un fleuve rompt ses digues; c'est la mort [6]. Dans les rêves les plus fantastiques, l'âme combine un alphabet qu'elle ne comprend pas, en des figures insensées, comme un enfant joue avec les vingt-quatre lettres, mais rien ne prouve que cet alphabet soit absurde en soi [7]. Peut-être le déchiffrerons-nous dans un autre monde.

IV

Sur la condition de l'homme après la mort Hebbel nous renseigne principalement dans la poésie : *das abgeschiedene Kind an seine Mutter* [8], où il fait parler l'enfant que lui et Elise venaient de perdre. Par la mort l'homme s'échappe de la forme individuelle où il était emprisonné. Déjà pendant sa vie un instinct obscur le pousse constamment à briser le cercle où il se meut pour entrer dans un cercle plus large, jusqu'au plus vaste de tous, celui au

1. Tag. II, 2632. — 2. W. VI, 317 ; *Welt und Ich.* — 3. Tag. II, 2633. — 4. Tag. II, 2331; 2073; 3203; W. VI, 241 : *ein Spatziergang in Paris*, v. 19-24. — 5. Tag. II, 3045 — 6. Tag. II, 3128. — 7. Tag. II, 2889. — 8. W. VI, 294-298.

delà duquel l'homme retrouve Dieu dans l'infini. Suivant une métaphore que nous avons déjà vue et dont Hebbel use de nouveau ici, dans les êtres vivants se congèle l'haleine divine: elle y prend la forme d'aiguilles de glace que la mort vient fondre. Les bons se distinguent des méchants parmi les hommes en ce que les premiers dans le cours même de leur existence individuelle aspirent à briser leur carapace de glace et à se réunir avec Dieu tandis que les seconds cherchent au contraire à persister dans leur isolement égoïste. Le mal dans l'individu est donc en proportion de l'énergie avec laquelle il persévère dans son être individuel, si fatal que soit d'ailleurs cet égoïsme. Le bien est au contraire dans l'effort de l'homme pour affranchir le monde et s'affranchir lui-même.

Hebbel accompagne l'envoi de cette poésie à Elise de commentaires : « Notre enfant existait de toute éternité, car tout date de l'origine de l'univers, rien ne devient; les êtres passent simplement d'une forme dans une autre, c'est pourquoi notre enfant continuera de vivre éternellement et tu le retrouveras d'une façon ou d'une autre, avec ou sans conscience, cela importe peu, car ce qui a des affinités se cherche; ce n'est pas un dogme d'une religion positive auquel on doit croire, c'est une loi universelle que notre intelligence peut connaître;... ce sont là, chère Elise, des vérités éternelles auxquelles je serai fidèle dans la vie comme dans la mort [1]. » La mort n'est qu'un changement de forme qui ne doit pas nous faire frissonner; lorsque nous avons pris notre forme actuelle, bien des éléments sont morts en nous; lorsque cette forme se dissout à son tour, c'est simplement parce que la sève se porte vers un nouveau rameau [2]. Par une série de transformations l'existence individuelle élargit de plus en plus le cercle où elle exerce son action, jusqu'au moment où elle se confond avec l'infini divin : « Comme la terre engloutit le corps, de même une matière intellectuelle, embrassant tout, engloutit l'esprit [3]. »

Hebbel ne doute pas plus de l'immortalité de l'âme que de l'existence de Dieu, bien qu'il déclare d'ailleurs les deux questions également indémontrables par le raisonnement [4]. Reste à savoir ce qui dans l'individu est immortel. Hebbel pense que la conscience morale est indestructible parce que par elle nous avons en nous le germe de Dieu [5]. Il n'y aurait donc d'immortel dans l'individu que ce qu'il y a en lui d'universel, autrement dit il n'y aurait pas d'immortalité personnelle. Celle-ci paraît à Hebbel fort douteuse et il allègue plusieurs raisons qui la rendent selon lui improbable. Une des plus fortes raisons est la folie, la possibilité que la conscience

1. Bw. II, 340-341. Sur cette théorie : ce qui a des affinités se cherche dans l'au-delà, cf. W. VI, 149 ; *Requiem* ; les âmes des morts nous entourent frissonnantes, le souvenir affectueux que nous leur gardons leur donne un semblant de vie ; au sein de l'amour elles résistent aux tourbillons de la nuit éternelle qui sans cela les entraînent dans les déserts infinis où il n'y a plus de vie, mais seulement un combat de forces déchaînées pour parvenir de nouveau à l'être. Cf. encore Tag. II, 3023.

2. W. VI, 241 : *ein Spatziergang in Paris*, v. 25-30. — 3. Tag. III, 3383. — 4. Tag. I, 1702 d. — 5. Tag. II, 2494.

de soi-même soit supprimée dans l'homme déjà de son vivant. Peut-être nous trouvons-nous après la mort dans un état semblable [1]. Une autre raison c'est que jamais l'esprit d'un mort ne s'est montré aux vivants; l'esprit qui pendant l'existence terrestre a eu le pouvoir de faire se mouvoir le corps ne peut avoir perdu après la mort, s'il est resté lui-même, la faculté d'entrer en rapport avec le monde sensible [2]. Il semble bien que l'âme de chacun de nous ait un commencement, car elle se développe avec le corps; la conscience qu'elle a d'elle-même augmente, comme pour le corps la conscience de sa force; elle n'a conscience d'aucun lien qui la rattache à un état antérieur à la naissance, pas plus qu'à un état postérieur à la mort. Or si l'âme a eu un commencement, elle doit avoir aussi une fin. La naissance et la mort se dérobent à elle comme des états qui n'intéressent pas seulement elle [3].

Enfin, si nous gardions conscience de nous-mêmes, une existence d'une durée infinie serait à peine concevable, car l'ennui ou le dégoût serait inévitable même si l'on admettait un progrès indéfini de nos facultés spirituelles, car l'esprit saurait qu'il n'atteindra jamais le terme et restera éternellement inassouvi : « Sans conscience de nous-mêmes au contraire la plaisanterie peut continuer [4] ». En résumé et autant que l'on puisse saisir la pensée de Hebbel assez fuyante sur ce point, les individus sont éternels en ce sens qu'ils participent de Dieu; mais sous les formes plus ou moins parfaites qu'ils revêtent, ils ne gardent pas conscience de leur individualité. Hebbel écrit à Elise qu'elle retrouvera son enfant parce que ce qui a des affinités se cherche, mais qu'il importe peu que chacun ait ou non conscience de retrouver l'autre [5]. Il est possible que dans une autre vie nous retrouvions les êtres que nous avons connus; un sens spécial, que nous ne possédons pas encore, nous permettrait d'avoir le sentiment de leur existence, de percevoir en eux l'essence de l'être [6], mais rien ne prouve que nous aurions conscience qu'ils sont eux et que nous sommes nous. C'est là une doctrine peu consolante et que Hebbel lui-même a de la peine à adopter lorsque ses propres affections sont en jeu. A propos de la mort de son fils, il écrit : « Ou bien tu existes encore et nous avons, ta mère et moi, comme toi, la souffrance derrière nous et la joie devant nous; ou bien... mais dans ce cas je dois renoncer à Dieu et à ce qu'il peut y avoir de raison en ce monde, l'univers n'est plus que le rêve du délire;... je ne suis plus moi-même qu'un néant et ma douleur n'est plus aussi qu'un néant [7] ».

1. Tag. II, 2681. — 2. Tag. II, 2596. — 3. Tag. II, 2576.
4. Tag. II, 2920. Hebbel n'est d'ailleurs pas sûr qu'il y ait progrès indéfini des facultés spirituelles; en un endroit il émet la supposition d'un recommencement perpétuel de l'existence, la conscience étant chaque fois supprimée par la mort. Tag. II, 2463.
5. Bw. II, 340-341. — 6. Tag. II, 2230. — 7. Tag. II, 2879.

V

Un jour, en lisant les derniers vers de la *Natürliche Tochter* : « Elle est morte pour nous tous, elle disparaît dans le néant du tombeau... », Hebbel se laisse entraîner aux plus tristes considérations : « Oui, la vie n'est qu'un amas de cendres fardées et la mort l'écroulement de cet amas; un tourbillon s'élève qui emporte cette cendre sous toutes les formes dans le vide [1]; sur cette cendre un Dieu verse peut-être des larmes brûlantes en voyant ce vide infini et ce sont ces larmes qui seules donnent à la cendre un sentiment qu'elle prend pour une existence. Ou bien nous sommes les larmes que Dieu verse dans un abîme [2]. » En général les aperçus de Hebbel sur l'existence n'ont rien de riant. La vie et la mort s'entrelacent; sur la terre il n'y a peut-être pas un grain de poussière qui n'ait ri et pleuré, fleuri et répandu ses parfums; on se sent pénétré d'une tristesse qu'aucune philosophie ne peut consoler; l'esprit est forcé de recommencer perpétuellement à se mésallier avec le corps lorsqu'il l'a fait une fois, et l'immortalité nous donne seulement l'espoir de remâcher indéfiniment ce que l'existence nous a déjà offert [3]. Sur le néant de la vie Hebbel est intarissable. La vie est un songe qui doute de lui-même [4]; elle est un réveil; on ouvre les yeux, on les referme et on emporte dans le rêve de la nuit l'image de ce que l'on a vu; il s'agit seulement de savoir ce que l'on a vu dans ce court espace de temps [5]. La vie nous dérobe ce qu'il y a de meilleur en nous; elle est une combustion de notre être, nous perdons peu à peu toute sensibilité pour le plaisir et la douleur et nous deviendrons peut-être comme les pierres et la terre qui ont été peut-être autrefois des êtres vivants. Le mieux serait de n'y pas penser [6].

Notre vie terrestre est un perpétuel devenir; croire que l'on a atteint le terme de ce développement c'est se tuer [7]. Le fruit auquel a abouti la plante doit pourrir pour rentrer de nouveau dans le cycle de la vie [8]. Nous employons notre existence terrestre à chercher une forme pour notre individu; nous passons de l'une à l'autre, trouvant l'une trop étroite et l'autre trop large, jusqu'au moment où nous sommes las de nos expériences [9]. Alors vient la mort qui est la forme la plus haute de l'existence, car elle met fin à ce pêle-mêle des éléments qui est la vie en les cristallisant sous

1. Cf. W, VI, 149 : *Requiem*. — 2. Tag. II, 2033. — 3. Tag. II, 3012. — 4. Tag. II, 2490. — 5. Tag. I, 1846; II, 2495; 2296. — 6. Tag. II, 1920; 2618; 3113. — 7. Tag. II, 2005.

8. Tag. II, 2682 : « Was Kern geworden ist, verdichtetes Resultat des Lebensprocesses, das ist so gut wie das Todte aus dem lebendigen Kreise ausgeschieden, es muss wieder in Fäulniss zergehen wenn es des Lebens, der allgemeinen Wechselwirkung der thätigen Kräfte wieder theilhaftig werden soll. Die Pflanze geniesst Luft und Licht, nicht der Kern in dem sie schlummerte. »

9. Tag. II, 2756.

un aspect définitif. La mort montre à l'homme ce qu'il est. Lorsqu'on voit un mort, on croit voir achevée la statue que la vie a taillée inlassablement à coups de ciseau dans le marbre [1].

La condition de l'homme est misérable. Sans doute il est infini en ce sens qu'il participe de l'univers ou de Dieu, mais une très faible minorité parvient au sentiment de cette infinité et ceux qui y parviennent se laissent enivrer par ce sentiment et emporter au-delà des bornes que nous impose l'existence terrestre [2]. En tant qu'individu l'homme compte peu ou point dans l'univers. La seule nécessité qui soit, c'est que le monde continue d'exister; le sort des individus dans ce monde est indifférent. Le mal qu'ils commettent doit être puni parce qu'il met en danger l'existence de l'univers, mais il n'y a aucune raison pour qu'ils soient dédommagés des malheurs qui leur arrivent [3]. Un homme que consume la souffrance et une feuille qui jaunit avant l'heure n'inspirent pas plus d'intérêt l'un que l'autre à la puissance suprême; l'arbre a plus de feuilles et l'univers plus d'individus qu'il ne lui en faut [4]. Il n'y a pas de différence entre le bruit produit par le grain que broie la meule du moulin et les gémissements de l'homme qu'écrase la roue du destin [5]. On dit de l'homme qu'il possède le libre arbitre : entendez par là qu'il peut donner son approbation à ce qui est nécessaire et inévitable [6]. Quand on songe à l'impuissance de l'homme, on trouve que c'est lui rendre un plus grand service de lui rappeler les limites étroites que lui impose sa faiblesse que de le soutenir dans sa lutte contre l'infini [7].

L'homme ayant le sentiment à la fois de sa grandeur et de sa misère est ballotté sans cesse entre deux extrêmes. Il oscille comme un pendule qui ne peut rester immobile à son centre de gravité, mais le dépasse alternativement à droite et à gauche. C'est la loi de notre existence et une fois que nous en avons reconnu la nécessité, nous nous y résignons, car sans cela serait impossible l'existence, c'est-à-dire la possibilité du bonheur que nous n'acquérons qu'à ce prix [8]. L'existence est comme une ligne brisée qui tantôt monte et tantôt descend; le péché est la rançon de la vertu parce que celle-ci ne peut rester éternellement égale à elle-même, et inversement [9]. Un instinct nous pousse à dépasser sans cesse les limites de notre nature et à nous élancer dans l'infini; un autre instinct nous pousse à nous cramponner à ce qui est à la portée de notre main et à borner autant que possible le développement de notre individualité [10]. Le développement de l'esprit humain dans chaque individu passe par trois stades. L'homme naît à la vie avec un sentiment de l'universel qu'il tient en quelque sorte de son origine; il croit posséder le monde entier parce que, ne faisant aucun effort pour se

1. Tag. II, 2876 : 2887 : 2033. — 2. Tag. II, 2334. — 3. Tag. II, 2828. — 4. Tag. II, 2881. — 5. Tag. II, 2695. — 6. Tag. II, 2504. — 7. Tag. II, 2019; cf. Tag. II, 2803 : « Wir Menschen sind wie Schwamme; wir trinken uns voll Leben, dann wird's wieder ausgedrückt ». — 8. Bw. II, 120-121; W. VII, 186-187 : *das höchste Gesetz*; cf. Tag. I, 1759 : das Leben ist die Kategorie der Moglichkeit. — 9. Tag. II, 2652. — 10. W. VII, 176 : *der Mensch*.

rapprocher d'une réalité particulière, il lui manque le moyen d'apprécier la distance qui sépare le monde de lui. Beaucoup de gens s'arrêtent à ce premier stade et sont très heureux. D'autres approfondissent une réalité particulière et s'en tiennent à celle qu'ils ont choisie; ils font preuve d'une ténacité et d'une assurance inébranlables; cette réalité particulière constitue pour eux l'univers. Quelques-uns enfin éprouvent le besoin de retourner à l'univers et d'y ramener le particulier; ils sont très peu nombreux, mais ils sont les seuls dont Dieu et la nature tirent un profit [1].

Peut-on dire qu'il y a un progrès de l'humanité? peut-on dire que l'idée de l'univers se réalise, que l'esprit du monde prend toujours davantage conscience de lui-même dans l'histoire du genre humain? Nous avons vu Hebbel répondre en divers endroits affirmativement à cette question et la tendance générale de son esprit l'y porte. Mais parfois, lorsqu'il voit autour de lui le spectacle de la misère et de la faiblesse humaines, il se demande si rapprocher l'humanité et l'esprit de l'univers, ce n'est pas confronter l'infiniment petit et l'infiniment grand; vis-à-vis du système des mondes la terre n'est qu'un grain de sable; peut-être faudrait-il se contenter de dire que sur notre planète rien n'est contraire à la loi de l'univers, sans ajouter, comme nous le faisons pour flatter notre vanité, que cette loi se manifeste chez nous à un degré qui reste perceptible et même digne d'attention lorsque nous considérons l'ensemble de la création. Ces pensées quelque peu décourageantes ne sont pas pour notre usage journalier, mais ce sont des remèdes énergiques et salutaires qu'il est bon d'employer parfois pour ramener l'homme à l'humilité : Herder et Hegel, par leurs théories, lui inspireraient un orgueil funeste [2]. Hebbel serait assez disposé à nier un progrès de la masse, mais à admettre un progrès des grands individus [3]. C'était une pensée déjà ancienne chez lui que de Dante à Shakespeare et de Shakespeare à Gœthe se marque un mouvement ascendant.

Sur les rapports de l'esprit et de la matière ou de l'âme et du corps, Hebbel se déclare un adversaire résolu du matérialisme [4]. Il y a une différence spécifique entre l'âme et le corps; ce qui le prouve, c'est que l'âme ne connaît pas directement ce qui se passe dans le corps; un mur les sépare [5]. Hebbel proclame à diverses reprises la supériorité de l'esprit sur la matière; l'esprit peut s'affranchir de la matière, mais non pas la matière de l'esprit [6]. Il espère même que dans une existence supérieure l'esprit pourrait anéantir le corps; un homme mourrait par la seule pensée qu'il veut mourir; l'âme aurait atteint alors la domination complète sur le corps [7]. Hebbel ne méconnaît pas d'ailleurs l'importance de la matière même pour la connaissance de l'esprit; il décide un jour,

1. Tag. II, 2469. — 2. Tag. III, 3914; II, 2220; 3248 : « Der Tod! das ewige Sich — ablösen der Geschlechter ohne dass sie sich steigern, ohne dass die letzten mehr sind als die ersten! » — 3. Tag. II, 2048. — 4. Tag. II, 2598. — 5. Tag. II, 2453. — 6. Tag. I, 1634; cf. Tag. I, 1702 d : « Vom Geist zur Materie ist ein Schritt, von der Materie zum Geist aber ein Sprung. » — 7. Tag. I, 1858.

il est vrai, qu'il s'en tient à la simple résolution d'étudier la physiologie, « d'approfondir cette mystérieuse substance d'où vient la vie [1] ».

VI

Une des productions de l'esprit humain intéresse particulièrement Hebbel à cette époque, c'est le langage. Déjà auparavant on trouve çà et là dans son Journal des remarques à ce sujet, mais c'est seulement pendant son séjour à Rome que son attention semble se porter vivement de ce côté. A cette époque il apprenait ou essayait d'apprendre l'italien; il venait d'acquérir quelque connaissance du français; la comparaison de ces deux langues entre elles et avec l'allemand, leurs ressemblances et leurs différences, tout cela a dû amener Hebbel à réfléchir sur la façon dont l'esprit humain s'y prend pour désigner les objets et les phénomènes du monde intellectuel ou sentimental. Il écrit à Elise en mai 1845 qu'il a beaucoup médité sur le langage; il croit que les conclusions auxquelles il est parvenu « sur ce miracle le plus prodigieux de l'esprit » sont non seulement neuves mais profondes et définitives. Tout ce que Humboldt a dit là-dessus dans le *Cosmos* (que Hebbel ne connaît, il est vrai, que par des extraits dans un journal) est banal en comparaison [2].

Le processus par lequel l'esprit est parvenu au langage paraît à Hebbel de tous points semblable à celui par lequel l'unité divine s'est résolue dans l'univers en une infinité de créatures; de même la raison ou le moi se résout en vocables [3]. Le langage est dans l'individu ce qu'est dans l'univers l'instinct et la nécessité de l'individuation; ces deux ordres de phénomènes sont également incompréhensibles. Le langage est l'expression d'une individuation [4]. Dix ans auparavant Hebbel remarquait déjà que le langage était plutôt une preuve de l'imperfection de notre esprit, car il sert essentiellement à rendre nos concepts plus vastes et plus clairs; si nous avions des concepts absolus, nous pourrions nous passer du langage [5]. De même que Dieu pour se connaître a été obligé de se fragmenter dans les créatures, de même l'esprit pour prendre conscience de ses idées est forcé de les exprimer par des mots; l'homme ne pense qu'autant qu'il donne, au moins intérieurement, une forme à chaque idée par le langage [6]. Celui-ci est une forme de l'esprit humain comme l'espace ou le temps; nous ne pouvons penser l'univers dans sa totalité et nous sommes forcés même de fragmenter indéfiniment les éléments de l'univers pour pouvoir les embrasser; c'est à quoi nous sert le langage [7]. Il n'est pas d'ailleurs allé jusqu'au bout: il n'a pas tout individualisé, trouvé un signe

1. Tag. II, 2514. — 2. Bw. III, 231-232. *Cosmos*, trad. Faye, 1846, vol. I, 47; 428-430; vol. II, 128-131. — 3. Tag. II, 2911. — 4. Tag. II, 3206; III, 3795. — 5. Tag. I, 68. — 6. Tag. I, 652; III, 3319. — 7. Tag. III, 3915.

déterminé pour tout ce qu'il est possible de déterminer; il l'a fait pour le côté positif; il s'est contenté d'une particule négative pour exprimer l'idée ou l'objet contraires [1]. D'autre part le langage arrive parfois à déterminer l'indéterminé, à concevoir l'inconcevable et à conférer la possibilité et l'existence à ce qui est impossible et inexistant, par exemple le néant, et cela tout au moins en lui donnant un nom qui en fait déjà quelque chose de précis : « un des côtés les plus obscurs et les plus importants du langage [2] ».

Chaque individu, du moins autant qu'il pense réellement et ne se contente pas d'ajouter des mots les uns aux autres, continue le travail commencé par l'humanité. Car l'individuation n'a jamais été poussée jusqu'au bout et le sens de chaque mot a dû rester plus ou moins imprécis; chaque mot est comme un dé dont une face seule serait marquée pour qu'il soit impossible de le confondre avec un autre; c'est à celui qui use du mot d'imprimer des signes sur les autres faces en le combinant avec d'autres mots; les mots sont comme des gouttelettes de mercure qui se confondent dès qu'elles sont en contact; assemblés, les mots « se résolvent de nouveau dans la totalité indéterminée au-dessus de laquelle doit planer l'esprit et de laquelle il doit faire surgir une image de lui-même et de ce qui se passe en lui [3] ». Comme chaque individu chaque mot est lui-même et il est en même temps apte à devenir un élément dans un tout; la puissance de l'esprit de chaque individu se reconnaît au degré d'harmonie de ce tout. Les signes de ponctuation sont aussi un élément du langage et la valeur d'un écrivain se reconnaît à l'habileté avec laquelle il sait en user pour marquer les rapports de toutes sortes entre ses idées : « aux signes de ponctuation on pourrait rattacher les remarques les plus profondes sur le langage [4] ». En résumé le langage est pour Hebbel le plus grand miracle de l'esprit humain, celui qui a rendu tous les autres possibles, car la pensée n'existe que grâce au langage. L'unité divine s'est divisée en un nombre infini de points, mais le langage en exprimant dans un son l'essence de chaque apparition particulière supprime cette multiplicité. La pensée peut combiner les éléments de l'univers et restituer l'image du tout.

Les lois générales du langage étant posées, les différentes langues sont des productions arbitraires en ce sens que le choix des mots ou plutôt des sons n'a été déterminé par aucune raison précise : qu'est-ce qui forçait à désigner l'amour ou la haine par les vocables qu'emploient l'allemand, le français et l'italien? Inventer une langue absolument nouvelle ne serait pas aussi absurde que l'on serait tenté de le croire au premier abord [5]. Le mot est le signe non pas de ce que l'humanité a pensé à propos de tel ou tel objet,

1. Tag. II, 3246. — 2. Tag. III, 3320. — 3. Tag. III, 3319. — 4. Tag. III, 3314.
5. W. VI, 323 : *die Sprache*. Hebbel découvrit plus tard que Jacob Böhme avait exprimé des idées analogues (Tag. III, 3960). Cf. Claassen : *Jakob Böhme, sein Leben und seine theosophischen Werke*, II Bd., 338-348.

mais simplement qu'elle a pensé; il est en lui-même indifférent [1]. Chaque langue a ses qualités propres. Hebbel songe à une théorie du langage qui ramènerait à leurs origines les particularités des différentes langues [2].

Il revient à plusieurs reprises sur les caractéristiques de la langue allemande. Dans une lettre à Elise il déclare que s'il a consigné par écrit les résultats de ses réflexions sur la langue, c'est à cause des outrages que les écrivains contemporains (en première ligne la Jeune Allemagne) prodiguaient à leur langue maternelle [3]. La langue allemande, dit Hebbel, n'est assurément pas aussi harmonieuse que l'italienne, mais l'harmonie n'est qu'une qualité très secondaire d'une langue et n'a rien à voir avec son véritable but [4]. La langue allemande ne peut pas devenir musicale, même maniée par un maître, mais pour éviter qu'elle devienne désagréable à l'oreille, il suffit que l'écrivain ne soit pas un barbare. Le principal avantage de l'allemand, et c'est ce que l'on doit demander surtout à une langue, c'est qu'il exprime avec plus de perfection que toute autre langue les éléments de la pensée dans leurs rapports entre eux [5]. Dans une des épigrammes écrites en Italie Hebbel a célébré la langue allemande. Elle est aussi riche que n'importe quelle autre en termes précis qui désignent excellemment les objets; elle n'impose pas de lois rigoureuses à l'écrivain; au contraire elle lui laisse pleine liberté de disposer les mots comme il l'entend jusqu'à ce que la pensée soit exprimée dans toutes ses nuances et que la personnalité de l'auteur se marque nettement parmi les idées qui sont la propriété de tous. Que les contemporains aient abusé de cette liberté, c'est ce que Hebbel constate avec tristesse et il ne peut que rappeler le grand exemple de Goethe [6].

L'ART

I

Hebbel a sur la philosophie les aperçus d'un homme intelligent et qui réfléchit volontiers sur les matières abstraites, mais rien de plus. C'est la philosophie d'un poète à l'usage des poètes. Sur bien des points sa pensée reste flottante et il ne se soucie pas de la préciser; il émet successivement des hypothèses contradictoires; il élève la métaphore au rang d'un procédé de démonstration; à la rigueur de la prose il préfère souvent le vague de la poésie; bref c'est un philosophe amateur et il ne demande à la philosophie que de lui fournir de belles conjectures qui donneront une apparence de fondement à son inspiration poétique. Il a le respect très sincère

1. Tag. II, 3244; I, 702. — 2. Tag. I, 376; III, 3300. — 3. Bw. III, 232. — 4. Tag. III, 3665. — 5. Tag. III, 3448. — 6. W. VI, 346 : *die deutsche Sprache.*

de la pensée; il veut se livrer dans ses vers à autre chose qu'à la prestidigitation des images et des rythmes. Mais la stricte philosophie n'est guère pour lui autre chose qu'une scolastique poudreuse et desséchée et le philosophe de profession un barbouilleur de grimoire et un bredouilleur de formules. Un système philosophique absorbe l'autre, mais à côté de la poésie de Shakespeare la poésie d'Homère subsiste et conserve encore la fraîcheur du printemps; car l'*Iliade* ne dépend pas de ce que l'homme a pu penser sur l'univers, opinions qui n'ont jamais qu'une valeur éphémère, elle est née de l'univers lui-même dont elle est l'expression et durera autant que lui [1]. S'il y a une opinion à laquelle Hebbel soit resté fidèle, c'est bien celle-là, car on la retrouve exprimée à des dates très diverses et, comme nous le verrons plus loin, la question de savoir lequel est supérieur à l'autre, de l'art ou de la philosophie, est un point sur lequel il ne se lasse pas de combattre Hegel. Les éléments de l'univers se retrouvent dispersés dans toutes les sciences humaines dont chacune étudie plus spécialement un des aspects de l'ensemble. Il s'agit seulement d'en faire la synthèse et de lui donner une forme aussi parfaite que possible, plus compréhensible, plus harmonieuse que la synthèse pratiquement réalisée dans l'univers. Cette synthèse idéale, nous ne la trouvons que dans l'art; la philosophie reste une tentative infructueuse [2]. L'art ne peut pas être dépassé; non pas d'ailleurs qu'il doive et puisse progresser à l'infini; peut-être le génie de l'homme est-il incapable de dépasser un certain degré de beauté [3].

La nature, dit Hebbel dans la dédicace de *Maria-Magdalena* au roi de Danemark, après s'être dispersée dans un nombre infini de créatures, ressent le besoin de se concentrer; elle veut se retrouver dans sa pureté, dans sa totalité et dans son harmonie, se réjouir de sa beauté en se contemplant en quelque sorte dans un miroir. Pour cela il faut que dans une partie elle aperçoive l'image du tout, dans une des apparitions de l'univers l'idée de cet univers, intégralement, car d'ordinaire cette idée est défigurée par la lutte qu'elle doit soutenir contre la matière pour la soumettre à sa loi. C'est à l'artiste que la nature doit cette satisfaction, c'est à lui qu'elle confie sa baguette magique pour créer un plus bel univers [4]. L'art et la nature sont au fond identiques en ce sens qu'ils ne sont que deux apparences différentes que revêt une même réalité, l'idée ou le principe de l'univers, mais la nature est l'idée sous le point de vue de la multiplicité; l'art, l'idée sous le point de vue de l'unité. L'art est une nature concentrée, la nature un art dispersé [5]. L'Être n'est pas

1. W. VI, 348 : *Philosophie und Kunst*; Tag. II, 3065; I, 1284. — 2. Tag. II, 1135. — 3. Tag. III, 3290.

4. W. II, 5, v. 17-33; sur le style de cette dédicace qui représente le comble de la poésie philosophique de Hebbel, cf. Fr. Th. Vischer [*Altes und Neues*, N. F., p. 1-26] : « so etwas verzwungen = verzwickt = verzwackt = vertrakt = vernörkelt = verschroben = Zahnausbrechendes ist mir noch nie vorgekommen ».

5. Tag. III, 3406.

parvenu à se réaliser dans la créature, celle-ci n'offre de lui qu'une image imparfaite, « une image sans vie, comme si l'Être s'était pétrifié en devenant matière; c'est l'artiste qui lui rend la vie et qui fait surgir du bloc de marbre la statue[1] ». L'art est la forme suprême de l'existence, sinon de l'esprit[2].

L'art est pour l'esprit de l'univers ce qu'est la conscience morale pour l'esprit de l'homme. La conscience n'est pas négation, condamnation de la conduite de l'homme d'un point de vue prétendu supérieur, elle est au contraire ce qu'il y a de plus positif dans l'homme, de plus essentiel, de plus humain; l'homme a atteint le plus haut point de son développement moral lorsque pour ainsi dire il n'a plus de conscience; alors en effet il est devenu tout entier conscience, il a supprimé la différence entre le vouloir et le devoir; il s'est identifié à la loi. De même la poésie est ce qu'il y a de plus positif dans l'esprit de l'univers et de ce dernier aussi on peut dire qu'il aura atteint son but lorsqu'il n'y aura plus de poésie, c'est-à-dire lorsque la contradiction entre l'idée et l'apparence sensible aura été supprimée et que tout sera poétique : « Et ceci n'est pas une simple métaphore: le phénomène de la poésie dans le macrocosme correspond absolument au phénomène de la conscience dans le microcosme; il s'agit dans les deux cas du même besoin à satisfaire et du même but à atteindre[3]. » On a d'ailleurs dans ces derniers temps reconnu plus profondément cette parenté entre le microcosme et le macrocosme; le merveilleux dans la poésie romantique repose précisément sur cette idée que les deux mondes, le monde sensible et le monde spirituel, sont unis par un lien mystérieux et empiètent sans cesse l'un sur l'autre[4]. Le rêve est un phénomène étroitement apparenté à la poésie; les images du rêve et celles de la poésie sortent également des profondeurs de l'univers; le monde réel renferme beaucoup d'autres mondes en puissance : le sommeil et l'enthousiasme poétique leur donnent une existence fugitive[5]. Précisément parce que l'art donne une forme à ce qui est l'essence de l'univers, à l'Idée, l'art est en dernière analyse moral. Quelles que soient les images dont l'artiste peut se servir, pourvu qu'il soit vraiment un artiste et n'ait pas d'autre but, son œuvre élèvera l'âme, l'apaisera et la purifiera[6].

II

Ce qui constitue l'œuvre d'art, c'est la forme au sens où nous trouvons ce mot constamment employé par Hebbel. Si l'œuvre d'art est en effet essentiellement unité et harmonie, c'est grâce à la forme; ce qui distingue l'art des sciences et en particulier de la science des

1. W. VI, 241, *ein Spatziergang in Paris*, v. 153-176. — 2. Tag. III, 3391. — 3. Tag. II, 3191. — 4. Tag. III, 3287. — 5. W. VI, 372 : *Traum und Poesie*; cf. Tag. III, 3188 : « Mein Gedanke dass Traum und Poesie identisch sind, bestätigt sich mir mehr und mehr ». — 6. Bw. II, 217.

sciences, la philosophie, ce n'est pas le fond, puisque, comme nous l'avons vu, les éléments de l'univers se retrouvent dans toutes les œuvres de l'esprit humain, mais la forme, ce surplus mystérieux grâce auquel ces éléments se subordonnent les uns aux autres, comme se subordonnent les unes aux autres les parties d'un organisme vivant, de sorte que le produit de l'art est semblable à un produit de la nature mais d'une espèce supérieure parce qu'il reflète plus exactement l'unité de l'Idée. Lorsque toutes les autres questions ont été réglées, l'artiste qui comparaît devant son juge, l'esprit de l'univers, doit répondre à la dernière : a-t-il vraiment donné une forme à ses créations? Et s'il ne peut l'affirmer, il est condamné [1]. La marque de la beauté c'est le calme et la paix, tandis qu'une contradiction intérieure déchire tous les autres êtres et que l'univers sensible offre encore sur bien des points l'image du primitif chaos [2]. C'est la forme qui fait la beauté en lui donnant cette souveraine harmonie.

Certains poètes accumulent dans leur poésie les images en vertu de ce principe que la poésie doit être l'image de l'univers; mais s'il n'y a pas accord entre ces images, si la forme fait défaut, leur poésie ne reflétera rien du tout, car on ne fait pas un miroir avec des morceaux de miroir [3]. Tandis que la fausse poésie ne sera qu'une description de fleurs, d'arbres et d'herbes, dans la vraie poésie brillera le soleil que l'on peut peindre seulement en peignant les plantes que font pousser ses rayons [4]; le secret de l'art est de faire sentir la relation entre l'astre créateur et la nature et le secret de la forme est de faire voir l'Idée dans les êtres sensibles auxquels elle donne naissance. La forme maintient unis les éléments de ce microcosme qui est chaque poésie et elle résiste en même temps à l'effort de l'univers dans lequel ce microcosme forme comme un cercle; la forme est entre un ruisseau et une mer une frêle digue que tous deux travaillent à détruire [5]. La forme en tant qu'unité est d'ailleurs essentielle à toutes les démarches de l'esprit humain; on peut dire que le premier degré de la forme est le mot dans lequel la pensée doit s'incarner pour prendre corps et parvenir à l'être [6].

Il faut distinguer entre la forme intérieure, que Hebbel désigne couramment par le simple mot de forme, et la forme extérieure, qui généralement nous frappe davantage. La seconde n'est que le reflet de la première; elle est beaucoup plus facile à atteindre et beaucoup de poètes se figurent avoir assez fait lorsque leur prosodie et leur métrique sont d'une rigoureuse correction, lorsque leur style ne sent pas l'effort et que leurs métaphores se tiennent. Platen est le type de ce genre de poètes; il n'a pas su donner à ses pièces la douce palpitation de la vie, transformer la rigueur de la loi en un jeu charmant de la fantaisie et affranchir ce qui est par excellence l'esclave de la règle au point qu'il ne semble plus obéir qu'à lui-

1. Tag. II, 3145. — 2. W. VI, 312 : *Schönheitsprobe*. — 3. W. VI, 353 : *Bilderpoesie*. — 4. W. VI, 346 : *Idee und Gestalt*; cf. Tag. II, 2782 et W. VII, 230 : *Novalis*. — 5. Tag. II, 2758. — 6. Tag. II, 3131.

même. Pourtant c'est ainsi seulement que le poète peut fondre les deux formes et faire que les produits de l'art donnent la même impression que ceux de la nature; de même qu'on ne demande pas aux fleurs et aux arbres d'être autrement qu'ils ne sont, de même il ne faut pas qu'on se figure que le poète ait pu donner une autre forme à son œuvre [1].

Ce n'est pas qu'on doive faire fi de la correction de la forme extérieure; Hebbel est l'ennemi de ceux qui veulent rendre le vers aussi facile que la prose et égalisent les chances du bon poète et du mauvais [2]. Il n'est pas de l'avis de Gœthe qui aurait donné toutes les rimes de la langue allemande pour une pensée et il est l'adversaire des soi-disant licences poétiques; on ne doit pas se permettre de mauvaises rimes dans un sonnet sous prétexte que les règles en sont par ailleurs assez difficiles pour excuser une petite imperfection. Personne n'est forcé de s'imposer des difficultés qu'il est incapable de surmonter; on ne demande à personne de franchir d'un bond un fossé qui est manifestement trop large, mais si quelqu'un veut tenter l'aventure et tombe dans l'eau, on a le droit de rire de lui. Contre l'opinion du vulgaire, on peut soutenir que plus une forme est difficile, moins on doit y tolérer d'irrégularités. Plus l'œuvre est ardue et exige de talent, plus celui qui la tente doit l'accomplir, au moins en apparence, avec aisance, car notre impression sera plus désagréable si nous remarquons l'effort. Nulle part nous ne devons apercevoir la trace du ciseau, car nous n'aurions plus devant nous une image divine dont la beauté ignore l'effort, mais le pénible combat d'un homme contre le marbre rebelle [3].

III

D'après cette conception de l'art, Hebbel prend parti contre un certain nombre de tendances. Convaincu que la forme est la partie essentielle de l'œuvre d'art, il combat la tendance qui consiste à attacher une importance exclusive au contenu de la poésie en idées. Le sang que l'on tire des veines d'un homme ne fait pas cet homme, et de même les idées, mises en sentences et tirades, ne font pas la poésie [4]. Nous avons déjà souvent vu que Hebbel condamnait l'allégorie où le fond est tout et où la forme n'est plus qu'un prétexte. Entre l'allégorie et le symbole que doit être toute véritable poésie, il y a la même différence qu'entre une carte et la contrée qu'elle représente [5]. Convaincu d'autre part que dans l'œuvre d'art doit se révéler l'Idée, Hebbel estime très peu des œuvres, comme l'*Obéron* de Wieland, dont la grâce de la forme fait tout le mérite et où le

1. W. VI, 354 : *Platen.* — 2. W. VI, 346 : *Vers und Prosa.* — 3. W. VI, 380-381 : *die poetische Lizenz*; Tag. II, 3307, cf. III, 3409 : « Gedichte mit schlechten Reimen : Gesichter mit Blatternarben ». — 4. Tag. II, 2786. — 5. Tag. II, 3132; W. VI, 355 : *Allegorie und Symbol.*

fantastique est un pur jeu de l'imagination du poète sans aucune signification profonde [1].

Mais si c'est sortir de l'art que de s'affranchir de la réalité, d'autre part s'asservir à cette réalité, c'est également manquer son but. Le réalisme ou le naturalisme reste toujours en dessous des cimes de l'art. Le groupe du *Laocoon* n'est pas une merveille de la sculpture: il prouve ce que peut l'imitation de la réalité, mais aussi qu'elle ne peut pas tout [2]. Lorsque le peintre a peint un crachat avec la fidélité d'un Hollandais, au point que le public se détourne avec dégoût, il croit être un second Zeuxis [3]. C'est avoir le souci de la vérité, mais jamais un homme cultivé ne croira que ce soit là l'idéal: le poète mentionne les pleurs de ses personnages, mais n'ajoute pas qu'ils ont ensuite un rhume de cerveau [4]. Lorsqu'on voit des écrivains décrire minutieusement des hannetons ou des renoncules et borner là leur ambition, on peut affirmer que c'est uniquement parce qu'ils sont incapables de voir l'univers. S'ils pouvaient pénétrer les secrets du cœur humain, ils délaisseraient les hannetons et si leurs yeux pouvaient contempler le système solaire, ils ne s'intéresseraient plus aux fleurs [5]. Parmi ses contemporains Hebbel a surtout en vue Stifter.

L'art doit réaliser l'Idée et ne doit pas avoir d'autre but. Hebbel visita un jour à Paris une exposition d'art industriel et en rapporta une impression pénible. Non seulement les meubles, les étoffes précieuses, les bijoux et tous les objets où l'art sert uniquement à satisfaire les sens et n'incite pas l'esprit à la réflexion le laissaient indifférent, mais ils excitaient chez lui un sentiment d'autant plus désagréable que la technique en devenait plus artistique et que l'utilité prétendait davantage se concilier avec la beauté : « On a comme artiste le même sentiment que comme homme lorsqu'on voit un singe ». Il en tirait cette conclusion que les arts où l'esprit ne peut pas s'exprimer dans sa totalité, comme c'est le cas pour les arts plastiques, ne sont pas destinés à se développer indéfiniment; un jour viendra où ils céderont la place à l'art suprême auquel ils ont dû une indépendance momentanée; ils se confondront de nouveau avec lui et à la fin des temps comme au commencement il n'y aura plus qu'une seule forme de l'art, la poésie [6].

Hebbel revient en divers endroits sur cette idée que dans la poésie est l'origine de tous les arts et qu'elle en marquera aussi le terme. La poésie n'a rien à voir avec le métier, avec l'habileté manuelle, tandis que les arts plastiques y touchent toujours par quelque côté. Une autre preuve que ces arts n'ont qu'une valeur secondaire et une durée éphémère, c'est qu'ils sont forcés de se servir de matériaux périssables [7]. Naturellement, lorsque la poésie poursuit, elle aussi, un but utilitaire et se met par exemple au service des intérêts du jour comme le font Freiligrath et autres,

1. Tag. III, 3287. — 2. W. VI, 334 : *Vor dem Laocoon.* — 3. Tag. II, 2903; W. VI, 348 : *Niederländische Schule.* — 4. W. VI, 360 : *an die Realisten.* — 5. W. VI, 349 : *die alten Naturdichter und die neuen.* — 6. Tag. II, 3127; 3166. — 7. Tag. II, 3175; 3176.

elle cesse d'être la poésie et n'a plus pour ainsi dire rien à voir avec la littérature [1]. Non seulement la poésie doit être dans une nation au-dessus des partis, mais dans l'humanité elle doit même planer au-dessus des nations. Hebbel pensait avec Heine et beaucoup de ses contemporains que les différences entre les peuples iront toujours en diminuant et il était d'avis que l'on verra apparaître peu à peu des œuvres dont on ne pourra plus dire qu'elles reflètent exclusivement l'esprit de tel ou tel peuple; elles marqueront le début d'une littérature universelle en même temps que la fin des littératures nationales [2]. Lorsque Platen, Rückert et leurs imitateurs empruntent aux Persans leurs métaphores ou leurs formes métriques, ce n'est pas le signe, il est vrai, d'une fusion de la poésie persane et de la poésie allemande [3].

IV

La tâche de la poésie est de rétablir un lien entre les êtres que l'individuation a séparés les uns des autres et qui ont perdu de vue leur origine commune. Les hommes ne sont tous que des différenciations d'un immense individu qui est le genre humain et cependant, comme la vie intérieure de chacun demeure ignoré même des êtres qui l'aiment le plus! Il n'y a pas entre eux de courant sympathique qui fasse que chacun ressente plus ou moins obscurément les émotions d'autrui, même sans que celles-ci lui soient connues par des signes visibles. Les pressentiments et tous les phénomènes analogues sont plus du domaine de la littérature que de la vie réelle; un homme peut continuer de dormir profondément pendant que son meilleur ami est assassiné dans la chambre voisine. Cela a son bon côté, car si un être pouvait connaître toutes les formes qu'il aurait pu revêtir lorsqu'il est sorti du sein de la grande mère, s'il pouvait pénétrer l'essence des autres êtres, si les monades pouvaient communiquer entre elles, l'oiseau voudrait devenir fleur et la fleur oiseau; la création ne serait plus qu'un chaos de formes qui se transformeraient incessamment les unes dans les autres.

Seul le poète a jusqu'à un certain point le don de sortir de lui-même et de revêtir successivement des individualités diverses comme un Protée. Plus proche que les autres êtres du foyer commun, il est uni par une sorte de télépathie à tout ce qui existe dans l'univers; son intelligence embrasse toutes les possibilités d'existence qui s'offraient à lui et la poésie, comme le rêve, confère l'existence aux univers qui auraient pu être et qui n'ont pas été.

1. Bw. II, 269; cf. Bw. II, 325 ; «... als ob man einen Menschen nicht mehr nach seiner Schönheit oder seiner Kraft beurtheilen wollte, sondern nach seinen Nageln, ob sie lang genug zum Kratzen sind [über die politische Dichterei]».

2. Tag. II, 2873; W. XI, 35. — 3. W. VI, 347 : *Weltpoesie*.

Ces univers possibles se présentent avec une telle intensité à l'imagination du poète qu'ils éclipsent presque à ses yeux le monde réel et le poète courrait le risque, comme un halluciné, de voir l'équilibre de son intelligence compromis s'il n'avait le pouvoir de se débarrasser de ces fantômes en les objectivant; il apaise les ombres menaçantes de l'Hadès qui l'environnent, en leur conférant l'existence poétique [1]. Shakespeare serait peut-être devenu un meurtrier s'il n'avait donné à des meurtriers une place parmi ses personnages, mais on peut concevoir une nature de poète chez laquelle cette vie élémentaire, ces puissances profondes qui sommeillent chez les autres hommes, deviendraient action parce que le poète n'aurait pas assez de talent pour donner à ses visions une forme poétique; ce qu'il ne pourrait réaliser dans l'univers poétique, il serait forcé de le réaliser dans l'univers réel [2]. De même que la religion connaît un médiateur entre Dieu et l'homme, de même le poète est le médiateur entre l'Idée et les individus [3]. Le poète rétablit partout l'unité dans l'univers [4]; c'est lui que la nature a choisi pour montrer que notre vie intérieure est en relation étroite avec la vie universelle, que toutes deux se complètent et s'éclairent mutuellement [5]. Cette relation que la poésie établit entre le sujet et l'objet est particulièrement visible dans le lyrisme, mais elle se trouve dans tous les genres de poésie dont on peut dire que le lyrisme forme la base [6].

La science du poète est plus vaste que celle du commun des hommes; il descend dans les profondeurs cachées où s'engendre la vie et là où la foule n'aperçoit que les horreurs de la décomposition, il distingue les germes de nouvelles existences [7]. Il suit de là que l'aspect de l'univers est pour lui tout différent de ce qu'il est pour ses semblables, à la fois plus consolant et plus triste; aucune des fissures et des crevasses de cet univers imparfait et de la misérable créature humaine n'échappe à son œil intellectuel, de même que pour celui qui l'examine au microscope, un beau visage n'est plus qu'un morceau de peau criblé de pores [8]. Celui dont les regards ont la faculté terrible de pénétrer dans l'intérieur de la terre et d'apercevoir les cadavres qui y pourrissent, ne remarque plus les fleurs qui en couvrent la surface [9]. Et non seulement toutes les imperfections de l'univers, mais toute la misère de l'existence humaine se dévoile au poète; dans ses œuvres la douleur de l'humanité devient une harmonie, une musique, comme les cris des victimes dans le taureau d'airain de Phalaris [10].

Aussi n'est-ce pas de son plein gré ou de gaieté de cœur qu'un homme est poète, mais par une prédestination impérieuse, par un ordre de la nature auquel il ne peut résister [11]; il frémit en recevant

1. Bw. III, 98-99. — 2. Tag. II, 3174. — 3. W. VI, 343 : *der ewige Papst*. — 4. Tâche du reste de plus en plus difficile : cf. W. VI, 241 : *ein Spatziergang in Paris* : v. 127-135. — 5. W. II, 5, v. 1-8. — 6. Tag. II, 2687. — 7. Bw. II, 271. — 8. Tag. II, 3148. — 9. Tag. II, 2656. — 10. Tag. III, 3453. — 11. Bw. II, 271 : « ... aus innerster Nöthigung ».

le don de la poésie et comprend que la nature lui demande en retour le sacrifice de lui-même; il se résigne et descend dans la nuit à la fois joyeux et angoissé [1]. Un poète n'est pas libre de produire ou non; il doit mettre au jour ce qu'il a conçu; étouffer l'inspiration c'est provoquer pour ainsi dire un avortement dont les suites peuvent être terribles : la mort ou la folie; Lenz, Hölderlin, Grabbe en sont la preuve [2]. Le vulgaire se figure, il est vrai, et même les gens intelligents partagent cette erreur, que l'on devient poète comme on devient professeur ou médecin, à force d'apprendre ce que d'autres ont déjà trouvé, de sorte que la poésie n'est plus qu'une affaire de patience et de labeur; un homme quelconque pourrait arriver dans sa vie à écrire l'*Iliade* à condition de commencer de bonne heure [3]. La stupidité de la foule qui ne comprend pas que le génie reste toujours lui-même, s'imagine aussi qu'un écrivain médiocre mais fécond aurait publié des chefs-d'œuvre s'il avait moins écrit. La prairie aurait produit un aloès s'il n'y avait poussé tant de renoncules [4].

Un poète comme Œhlenschläger est d'avis de travailler même quand l'inspiration fait défaut, mais Hebbel ne serait pas capable d'appliquer cette méthode et d'ailleurs elle ne produit pas, au moins chez Œhlenschläger, de résultats encourageants [5]. Un poète ne peut produire beaucoup qu'à condition de passer à côté des véritables problèmes de la poésie sans soupçonner leur existence et de franchir gaiement d'un bond des profondeurs dont le génie ne sait plus se tirer [6]. Le vrai poète ne peut jamais être infidèle à lui-même et à sa nature divine; il lui serait impossible de faire de mauvais vers et de fouler aux pieds les règles de l'art pour remporter une couronne que décernent des juges ignorants [7]. De même il ne saurait y avoir basse rivalité et jalousie entre les prêtres du beau, mais seulement une noble émulation et aussi une haine commune et implacable contre l'impie arrogant qui, fier des acclamations de la foule, ose pénétrer dans le temple pour peindre une barbe sur la figure des Muses [8].

Lamentable est généralement la condition du poète. Il ne s'agit pas ici de la misère matérielle et il ne faut pas se laisser effrayer par les statistiques qui découvrent un énorme pourcentage de génies qui sont morts de faim. On peut admettre qu'en fait le vrai poète est garanti contre ce danger, ce qui ne veut pas dire natu-

1. W. II, 5, v. 33-40, cf. W. VI, 355 : *ein Narr in Folio* : contre un mauvais poète qui se plaint de la rigueur de l'époque : « Schwanger fühl'ich mich, den Heiland könnt'ich gebären, | Aber die Stunde ist schlecht und ich ersticke das Kind. | — Schweig mir, Vettel, denn hätte der Himmel dich wirklich gesegnet, | Brächtest du's freudig zur Welt, fehlten auch Krippe und Stall. »

2. W. XI, 47. — 3. Tag. II, 2958. — 4. Tag. II, 2895; W. VI, 356 : *Grundirthum.* — 5. Tag. II, 2641. — 6. Tag. II, 2628. — 7. W. VI, 345 : *Meister und Pfuscher.*

8. W. VI, 313 : *Doppelter Krieg.* — Naturellement le poète se donne tel qu'il est sans feindre des émotions qui lui sont étrangères. Sur la fausse naïveté que l'on peut confondre avec cette géniale naïveté, cf. Tag. II, 3125; 2949.

rellement qu'il doive espérer la richesse ni même une honnête aisance. Il s'agit plutôt des souffrances intérieures, des doutes, des angoisses, des humiliations et des révoltes contre l'ingratitude des contemporains. Parmi les poètes il y a d'abord ceux dont nous avons déjà dit un mot, qui souffrent d'une disproportion entre leur vocation véritablement poétique et leur naturel qui ne leur permet pas de créer des œuvres de premier ordre; ils sont à plaindre, car il faut arriver jusqu'au terme de leur vie pour se rendre compte que le mal dont ils sont atteints est incurable et, avant de s'élever à la résignation, ils ont passé par les pires degrés du désespoir, car ils ne peuvent ni étouffer leur démon intérieur ni le satisfaire [1]. On peut même avoir un grand talent et créer de grandes œuvres sans être un grand poète si ce que l'on crée n'a pas du point de vue de l'univers le caractère de la nécessité. Kleist est un peintre qui peint des batailles qu'il imagine: Shakespeare peint des batailles qui ont eu lieu réellement et auxquelles l'humanité attachera éternellement un prix [2].

Quant au génie, c'est le martyr de son époque. Le génie vit toujours en effet avec ses contemporains sur un pied d'hostilité parce qu'il ne travaille pas pour sa génération, mais pour les générations à venir, et emprunte seulement à son époque les éléments dont il a besoin sans rien lui rendre. Le génie est d'abord ignoré, plus tard outragé et persécuté, constamment méconnu; il ne faut pas espérer qu'il en soit jamais autrement [3]. Sans doute quelques nobles esprits et quelques âmes généreuses, discernant le génie, s'attachent plus vite à lui que ce n'est généralement le cas dans la vie, mais il doit laisser d'autre part les mains brutales de la foule palper son cœur : « Quel poète le dégoût et la colère ne pousseraient-ils pas à éteindre la flamme intérieure et à ensevelir la dernière étincelle sous la cendre, lorsqu'il voit que le philistin pour juger cette flamme s'inquiète seulement de savoir s'il pourra ou non y allumer sa pipe [4] ». Le génie peut sans doute espérer l'immortalité, mais c'est là une récompense dont on reconnaît la vanité dès qu'on la mérite. Lorsque l'homme est capable d'apprécier la place qu'il occupe dans l'infini, il apprécie en même temps à leur juste valeur les efforts de l'humanité et les récompenses dont elle dispose [5]. Être admiré de son époque offre sans doute des avantages moins problématiques mais sur ce terrain le génie est incapable de lutter contre son ombre, le talent. Celui-ci sait mélanger dans de justes proportions le vieux et le neuf, le traditionnel et le révolutionnaire, de façon à exciter la curiosité sans cependant

1. Tag. III, 3316; W. VI, 364 : *Pietät.*

2. Tag. II, 3225; cf. Tag. II, 3224 et W. VI, 349 : *auf Manchen* : « Freilich thut es dir noth, zu schaffen, ich glaub's, doch, leider! | Thut es der Welt nicht noth, dass sie besitzt, was du schaffst. »

3. Tag. III, 3316; W. VI, 314 : *an den Künstler.* — 4. Bw. II, 270; sur le génie, cf. le passage de Vauvenargues que copie Hebbel, Tag. II, 3209. — 5. Tag. III, 3317; cf. W. VI, 364 : *Höchstes Kriterium der Bildung.*

rebuter ou choquer. Plus tard, il est vrai, la postérité remet chacun à sa place, mais c'est une faible consolation [1]. Et pourtant en fin de compte l'homme ne vit vraiment que s'il est poète [2].

1. Tag. III, 3316 : contre les profiteurs dans l'art, cf. W. VI, 356 : *Wohl zu merken*. — 2. Tag. II, 3195 : « Er ist zu faul zum Schreiben ». D. h. eigentlich : « er ist zu faul zum Leben, zum Geniessen und Handeln, zu dem einzigen Moment der beides vereinigt in sich schliesst ».

CHAPITRE IV

LE DRAME

I

En 1842 Hebbel avait écrit un article assez court qui, sous le titre : *ein Wort über das Drama*, parut dans le *Morgenblatt für gebildete Leser* les 25 et 26 janvier 1843. La rédaction du journal avait mis en épigraphe trois vers d'Horace[1] que Hebbel jugea offensants. A vrai dire il n'avait vu ni son article imprimé ni l'épigraphe et s'en rapportait à la traduction d'un de ses amis de Copenhague qui avait fait un contresens. Plus tard Hebbel s'aperçut de l'erreur et s'excusa auprès de Hauff, le rédacteur en chef, mais dans le premier moment d'irritation il avait voulu rompre les relations avec le *Morgenblatt* et s'était répandu en amères récriminations contre la librairie Cotta qui administrait la littérature au mieux de ses intérêts et contre la coterie souabe qui ne permettait de chanter qu'aux rossignols d'Ulm et de Reutlingen[2]. L'article de Hebbel fut traduit dans un journal danois et violemment attaqué par J. L. Heiberg dans l'*Intelligenzblatt* en juin 1843[3]; Hebbel reçut de ses amis de Copenhague cet article en juillet et écrivit une réponse achevée le 31 de ce mois[4]. Il la publia immédiatement chez Campe en la

1. « ... Quæ | Desperat tractata nitescere posse, relinquit | Atque ita mentitur, sic veris falsa rimescet, | Primo ne medium, medio ne discrepet imum. » — 2. Bw. II, 246 : 274-277.

3. Joh. Ludw. Heiberg, 1791-1860, fils d'un poète danois assez connu; lecteur de danois à l'Université de Kiel, de 1819 à 1856 directeur du théâtre royal de Copenhague, puis censeur théâtral. A partir de 1825 environ il commença à se faire une renommée comme auteur dramatique par des comédies, des vaudevilles et des drames; une traduction allemande en parut en 1854. Heiberg s'occupait en outre activement de critique littéraire et de philosophie; dans son ouvrage : *Ueber die Bedeutung der Philosophie für die Gegenwart* (1833) il prenait parti pour Hegel.

4. Tag. II, 2737; l'article de Heiberg d'après une traduction de Hebbel : W. XI, 426-440.

faisant précéder de son article primitif sous le titre commun : *mein Wort über das Drama*[1]. Hebbel n'avait écrit cette réplique qu'à regret parce que l'attaque lui semblait trop misérable ; plus tard cependant il se félicita d'avoir répondu. Il avait conscience d'avoir dans son article consigné les résultats de ses réflexions pendant plusieurs années et il pouvait dire que ces théories étaient déjà depuis longtemps formulées dans son esprit ; son but n'était pas d'ailleurs de les ériger en dogmes, mais d'attirer l'attention sur des questions importantes et trop négligées[2].

Lorsque Hebbel eut achevé *Maria-Magdalena*, il commença en janvier 1844 d'écrire pour ce drame une préface à laquelle il travaillait assidûment en février ; elle fut achevée le 5 mars et envoyée à Campe le 18 du même mois. Hebbel en corrigea les épreuves en septembre ; elle parut en tête de l'édition de *Maria-Magdalena*[3].

A ce moment Hebbel était fort satisfait de son opuscule : « C'est ce que j'ai jamais écrit de mieux en prose[4]. » Les questions les plus importantes de l'esthétique y étaient traitées de telle façon, pensait-il, que les critiques ne pourraient plus, quelque mauvaise volonté qu'ils y missent, refuser de comprendre les mérites de ses pièces et les intentions qu'elles renfermaient. On lui faisait un crime d'être poète et on critiquait en lui les détails ; maintenant on serait forcé de le juger d'après les principes. Ces principes faisaient sa force ; à leur lumière il passait en revue la Jeune Allemagne, les Souabes, les poètes politiques, les dramaturges contemporains, et toute cette foule s'évanouissait sans résistance comme le brouillard s'évanouit sous les rayons du soleil[5]. Il s'attendait d'ailleurs à être violemment attaqué ; cette préface était un manifeste, une déclaration de guerre, mais elle ne pouvait manquer de produire de l'effet ; il s'agissait seulement de savoir si elle vaudrait à son auteur plus de respect que de colère ou inversement. Sur le fond Hebbel était tranquille ; Bamberg pensait qu'il y avait dans cette préface la matière de trois ans de cours[6]. Cet ami enthousiaste ne se lassait pas de l'engager à publier cette préface en lui faisant remarquer qu'il n'avait pas le droit de se plaindre de l'inintelligence des critiques tant qu'il ne les avait pas au moins orientés sur ce qu'il projetait, tant qu'il ne leur avait pas « communiqué le plan de l'édifice ». « Nous verrons si le résultat sera favorable[7]. »

Il y a peu d'actes dont Hebbel se soit finalement autant repenti que de la publication de cette malheureuse préface. Les critiques s'en emparèrent et la dénaturèrent de leur mieux[8]. Jusqu'alors on ne lui avait pas reproché d'écrire d'après des idées abstraites ; au contraire on croyait qu'il écrivait avec une telle naïveté et même une telle inconscience qu'il n'était pas capable de savoir ce qu'il produisait, de sorte qu'on était obligé de le lui apprendre. Pour se défendre il écrivit sa préface et dès lors on ne se lassa pas de lui

1. W, XI, 3-10 et 10-39. — 2. Tag. II, 2754 ; 2975 ; Bw, II, 274 ; 275. — 3. Bw, III, 22 ; 30 ; 41 ; 53 ; 146 ; Tag. II, 3067 ; la préface : W, XI, 39-65. — 4. Bw, III, 53. — 5. Bw, III, 32-33. — 6. Bw, III, 38 ; 48. — 7. Bw, III, 62. — 8. Bw, V, 310.

répéter dans toutes les revues et dans tous les journaux qu'il mettait seulement en drame des théories philosophiques[1]. A sa décharge Hebbel alléguait plusieurs motifs. Il rejetait la faute sur Bamberg qui l'avait pour ainsi dire contraint à écrire cette préface lorsque Hebbel manifestait la crainte qu'on ne le prît avec sa tragédie bourgeoise pour un imitateur d'Iffland[2]. En second lieu il prétend n'avoir jamais oublié que des idées dramatiques n'ont rien à voir avec des spéculations philosophiques; cette préface a aussi peu influé sur la façon dont il écrivait ses drames que sur la pratique de Schiller sa dissertation sur la moralité de la scène; la connaissance de l'art et de ses lois n'exerce pas d'action fâcheuse sur le talent poétique, comme le prouve l'exemple de Gœthe et de Schiller[3].

Enfin s'il a écrit cette préface, c'est pour ainsi dire en état de légitime défense. A Paris il fréquentait un « mangeur de poètes » comme Ruge; par Bamberg et par ses lectures lui parvenait la doctrine hégélienne qui ne reconnaissait plus à l'artiste le droit d'exister dans cet univers; traqué par ses ennemis, Hebbel chercha dans sa préface à s'assurer la possession d'un coin tranquille que lui abandonnât le philosophe[4]. Tous les professeurs de philosophie proclamaient du haut de leurs chaires que l'art était désormais une superfétation, une étape dépassée par l'esprit humain; le point de vue de l'art devait céder la place au point de vue de la philosophie. Hebbel chercha à discuter ce verdict[5]; il ne voulait pas édicter de nouvelles lois et faire l'éducation esthétique du public; il écrivait pour calmer ses propres inquiétudes à un moment où un auteur dramatique pouvait se demander s'il n'allait pas consacrer sa peine et sa vie à une folie[6]. Tous ces passages sont de dix ou quinze ans postérieurs à la préface. En réalité Hebbel n'a pas tant cherché à combattre Hegel qu'à exposer ses propres opinions et, s'il l'a fait, ce n'est pas tant pour éclairer le public ou la critique que pour satisfaire son besoin d'exprimer et de formuler ses idées.

Si Hebbel a été mal compris, comme il s'en plaint, il ne doit s'en prendre qu'à lui-même. Les idées qu'il exposait n'étaient pas en elles-mêmes tellement originales et compliquées qu'il fallût être un esprit éminent pour les saisir. La compréhension en était même plus aisée pour les contemporains que pour nous, parce qu'elles avaient leur origine dans un ensemble de théories philosophiques et esthétiques dont tous les esprits étaient alors plus ou moins pénétrés, tandis qu'elles nous sont devenues étrangères et qu'il nous en coûte quelque étude pour reprendre contact avec elles. Mais c'est la forme sous laquelle Hebbel expose ses idées qui offre des difficultés au lecteur. Il se rendait compte lui-même qu'il avait voulu être trop concis, qu'il avait voulu dire trop de choses en trop peu de pages, et qu'il lui était arrivé fréquemment de ne pas marquer suffisamment l'enchaînement logique des idées. Il voyait là un défaut de son esprit, trop enclin à la concentration[7]. Mais surtout il avait médité

1. Bw. V, 48; VIII, 46-47. — 2. Bw. VII, 303. — 3. Bw. V, 59; VIII, 68; 167. — 4. Tag. IV, 6273. — 5. Bw. VII, 69. — 6. Bw. VII, 167-168. — 7. Tag. II, 3277; Bw. II, 275.

plusieurs années sur ces idées; elles lui étaient devenues si familières, elles formaient dans son esprit un ensemble si bien organisé, elles y avaient pris une forme si définitive qu'il ne s'apercevait pas que pour ses lecteurs des développements et des éclaircissements auraient été souvent nécessaires aux formules dans lesquelles il avait résumé ses théories.

Heiberg se plaint de l'obscurité des idées de Hebbel et de leur désordre. Hebbel, dit-il, entrevoit la vérité et va en maint endroit jusqu'au fond des choses, mais il est incapable de donner une forme à sa pensée; ailleurs on se demande s'il se trompe réellement ou s'il n'a pas voulu dire autre chose que ce qu'il semble dire, ou bien on hésite à se rallier à son avis parce qu'on n'est pas sûr de l'avoir bien compris. En fait Heiberg s'est souvent mépris sur le sens des théories de Hebbel et c'est là, au fond, l'origine de leur discussion, car ils sont d'accord à peu près sur tous les points importants. Cet accord n'a rien d'étonnant, car Heiberg était pénétré de la doctrine hégélienne et nous verrons par quels liens Hebbel y tenait [1]. Mais si Heiberg combat des opinions qu'il commence par prêter à son adversaire, il ne faut pas voir là, comme le fait Hebbel, une preuve de son inintelligence ou de sa malveillance. La concentration de la pensée de Hebbel se réfléte dans son style par la construction de ses phrases: celles-ci, surtout dans la préface de *Maria-Magdalena*, sont démesurément longues, compliquées de parenthèses, de relatives et d'incidentes, au point de devenir inorganiques. Si, pour retenir toutes les idées secondaires qui viennent se grouper sous une idée principale, on voulait appliquer le procédé qu'un profane employait à la lecture de Kant, mettant un doigt sur chaque subordonnée, on n'aurait pas trop de ses deux mains [2]. De plus Hebbel est sans cesse préoccupé de corriger et de restreindre sa pensée. En écrivant *mein Wort über das Drama* il remarquait à l'œuvre dans son esprit deux tendances contraires : d'un côté il avait la plus grande confiance dans la justesse de ses opinions tant qu'il s'en tenait à un point de vue général et d'un autre côté la plus grande

1. Cf. W. XI, 430-431 : sur la nécessité pour un drame de pouvoir être représenté, 435-436 et 437-438 : l'Idée joue dans le drame le rôle essentiel, les caractères ne doivent apparaître que comme des moments de l'Idée; 438 : la religion, l'art et la science tendent à l'époque actuelle vers un centre commun; la poésie doit avoir en dehors de la valeur purement poétique une valeur spéculative; 439 : une réaction suit toute action; 439 : conception de l'histoire; sur Gutzkow Hebbel et Heiberg s'entendent plus qu'ils n'en ont l'air. D'une façon générale Heiberg, en pur théoricien, est tenté de sacrifier la poésie à la spéculation, tandis que Hebbel, en artiste, défend les droits de la poésie.

2. Il est intéressant de rapprocher l'un de l'autre les jugements de Bamberg et de Fr. Th. Vischer sur le style de cette préface : « Dem Inhalte nach ist diese Abhandlung überreich, der Form nach meisterhaft und charakteristisch zugleich; die langen, kunstvoll gebauten Perioden hören sich wie der feurige Erguss eines Redners dem es wehe thut dass er nicht Alles auf einmal sagen kann. » Bamberg, *Ueber den Einfluss der Weltanschauung*, p. s. w., p. 94. « Es mag viel Wahres und Gutes darin (im *Vorwort*) sein, aber ein Schelm bin ich, wenn ich es noch weiss, wenn ich es unter dem Mühlegeklapper dieses beispiellosen Deutsch, dieser erstickenden Periode nicht rein vergessen habe. » Fr. Th. Vischer, *Altes und Neues*, N. F. p. 1-26.

méfiance dès qu'il voulait entrer dans le détail[1]. Son procédé perpétuel est d'affirmer une chose catégoriquement et de protester ensuite que l'on ne doit pas cependant en tirer toutes les conséquences qu'elle semble renfermer ou qu'elle n'est vraie que dans un certain sens. Cette méfiance pouvait provenir aussi en partie de la crainte d'être trahi par ses expressions, de la conscience qu'avait Hebbel de n'être pas absolument le maître de son style et de sa langue.

Quelles que fussent les imperfections de la forme, il restait satisfait du fond. En 1852 il écrivait encore que ces deux articles pourraient bien contenir l'essentiel d'une esthétique absolument nouvelle et que la préface de *Maria-Magdalena* en particulier avait fait époque pour la science de l'art; des esthéticiens comme Hettner s'en étaient inspirés sans citer leur source[2]. C'est de cette esthétique du drame que nous allons maintenant nous occuper.

II

L'art a pour sujet la vie, la vie intérieure, l'ensemble de nos idées, de nos sentiments et de nos volitions, et la vie extérieure, le système des êtres et des phénomènes qui composent l'univers sensible; l'art représente la vie dans son essence la plus intime et sous la forme la plus haute. La vie revêt deux apparences, celle de l'être et celle du devenir; l'art doit se tenir dans un juste milieu; l'être immuable supprime toute action créatrice, tout espoir de transformation, et ne permet pas à l'art d'escompter un résultat; le pur devenir d'un autre côté n'est pas susceptible de recevoir une forme. En conciliant les deux, l'art atteint son but : être dans l'existence une existence supérieure[3]. L'art veut donner à l'homme la conscience de ce qu'il est et de ce qu'est sa condition terrestre, de sorte qu'après des milliers d'années l'art sera la source de toute expérience et les générations futures n'auront rien à dépenser pour s'instruire[4].

Dans l'infinie diversité des éléments qui composent la vie, chaque genre artistique prend ceux qui lui conviennent. Le drame expose la vie dans ce qui constitue son fondement, aussi est-il la forme la plus haute de l'art. Tandis que le genre épique déroule sous nos yeux la vie dans toute son ampleur et toute sa variété, le drame concentre; il prend pour objet les lois fondamentales qui déterminent l'apparition et la disparition de toute existence individuelle[5]; il nous montre le rapport critique dans lequel se trouve l'individu vis-à-vis de l'univers, dont il se distingue sans cesser d'en être une partie malgré son incompréhensible liberté[6]. Comme

1. Tag. II, 2751. — 2. Bw. V, 51; VIII, 47; il s'agit du livre de Hettner : *das moderne Drama* qui venait de paraître; Hebbel y est nommé deux fois. — 3. W. XI, 31. — 4. Tag. II, 2242. — 5. Bw. II, 272. — 6. W. XI, 3.

l'art en général, le drame doit montrer à la fois l'être et le devenir; il expose l'être en répétant inlassablement cette vérité éternelle que l'existence individuelle ne sait pas se tenir dans les limites qui lui conviennent et enferme en elle-même la faute tragique; il expose le devenir en suivant l'homme à travers les diverses époques de l'histoire universelle pour aboutir d'ailleurs à cette conclusion que la nature et le destin de l'individu restent toujours les mêmes, quelles que soient autour de lui les transformations du monde sensible[1]. Prétendre que l'art doit représenter uniquement l'existence individuelle affranchie des puissances objectives qui la déterminent, c'est contredire à la définition même de l'art[2].

Le poète dramatique, encore plus que l'épique ou le lyrique auxquels il est permis de jouer parfois avec les apparences multicolores[3], va droit à la source inépuisable des phénomènes et aperçoit partout derrière eux la loi qui les régit. Il constate ainsi que la règle de l'univers est le dualisme; les choses s'opposent deux par deux et tout événement provoque un événement inverse qui tend à annihiler le résultat du premier. Aussi le poète dramatique donnera-t-il à son œuvre la forme dialectique; une affirmation appellera l'affirmation contraire; Shakespeare, par exemple, proclame la valeur incomparable de la vie aussi bien que son néant. Seuls les demi-poètes sacrifient à leur soi-disant idéal son antithèse qui est restée pour eux une ombre ou un schème. Le véritable poète s'aperçoit bientôt que les contraires ont un principe commun et identique; ils ne se suppriment pas, ils se conditionnent mutuellement; ils nous paraissent d'abord nettement distincts, mais, à mesure que l'on remonte vers l'origine des choses, ils tendent de plus en plus à se confondre[4]. De là résulte que le poète dramatique ne trouve à exercer son génie que là où se pose un problème, là où le principe s'oppose au principe, où il y a trouble, incohérence, conflit, non pas entre les phénomènes, mais entre les lois des phénomènes; le problématique est la seule atmosphère où puisse respirer librement la poésie dramatique; le cours régulier de l'existence ne compte pas pour elle. Mais le poète dramatique, en même temps qu'il voit la contradiction, doit apercevoir l'Idée, source de l'univers où se réalise l'identité des contradictoires[5]. De là résulte, il est vrai, pour le drame, au moins en apparence, quelque chose de pathologique; le poète dramatique est comme le médecin qui n'a rien à voir avec les gens sains et ne s'occupe que des malades. On peut vraiment dire que le poète qui taille et tranche à tort et à travers est un chirurgien[6].

On en fait au poète un reproche. Les esprits frivoles qui n'aiment pas cette odeur d'hôpital et ne veulent pas se fatiguer, lui préfèrent le technicien habile qui connaît les ficelles, invente aisément d'imaginaires complications et les résout tout aussi aisément, tandis que le vrai poète s'acharne après un insoluble dualisme et réussit aussi

1. W, XI, 4. — 2. W, XI, 26. — 3. Bw, II, 272. — 4. Tag, II, 2067. — 5. W, XI, 45-46; Bw, III, 24-25. — 6. Tag, II, 2086.

pen à bannir le mal de son drame que Dieu le diable de l'univers. Mais le poète ne doit avoir cure de ces reproches; on ne peut pas guérir la fièvre sans fréquenter les fiévreux et l'on pourrait tout aussi bien faire un crime au juge de converser avec les malfaiteurs et au confesseur de se laisser approcher par les pécheurs[1]. Les gens superficiels trouvent aussi que le drame n'est pas gai et l'art dramatique est en effet comme une fleur étrange et sinistre qui sort des ténèbres; il immole l'existence individuelle à l'Idée et s'élève dans une région plus haute que celle où nous vivons; c'est l'éclair le plus flamboyant de la conscience humaine, mais il ne peut rien éclairer sans l'anéantir; la comédie est aussi terrible ou plus terrible même que le drame[2]. Certains poètes dramatiques, et non des moindres, ou certaines œuvres célèbres ne résistent pas à l'examen lorsqu'on cherche quel rôle y joue l'Idée; de ce point de vue *die Braut von Messina* est une absurdité, une anecdote effroyable qui, loin de nous montrer les lois éternelles de la moralité, nous ferait plutôt douter de leur puissance; le théâtre de Calderon n'existe pas et Byron, auquel le drame a rendu le service de l'arracher à la contemplation de lui-même pour lui faire porter ses regards vers l'opposition fondamentale de l'univers, est resté fort inférieur à sa tâche[3].

III

Si l'on considère les individus uniquement comme des individus, comme ayant leur raison d'être et leur fin en eux-mêmes, le droit de chaque individu est égal à sa force; mais, si l'on considère les individus comme des monades où l'Idée suprême cherche mystériensement à se manifester, comme des parties d'un système qui est l'univers et qui se fonde sur la moralité, on reconnaît que, dans le déploiement de leur vitalité, ils ne peuvent dépasser certaines limites, sous peine de mettre en péril l'ordre qui doit régner dans l'univers. Pourtant l'individu n'existe qu'à la condition d'affirmer son individualité et de l'affirmer toujours davantage; il est condamné à dépasser ces limites et cette absence de mesure [*Masslosigkeit*] constitue la faute tragique. L'absence de mesure est innée à l'individuation; l'individuation elle-même est l'effort d'un élément pour se séparer du tout et conquérir par la révolte une existence distincte à laquelle rien ne lui donne droit. Nous savons que cet effort, l'individuation, ce morcellement de l'unité divine, cette chute de l'Être éternel s'incarnant en un Devenir multiple et insaisissable, est inexplicable; la faute tragique est dans son principe un mystère :

1. Bw. III, 24-25; W. XI, 45-46. — 2. Bw. II, 272-273.
3. Tag. II, 3099; III, 3297; 3487. Le poète dramatique, vivant dans l'intimité de l'Idée, est indépendant de son peuple et de sa race; il est purement homme, représentant de l'humanité. On peut aussi peu parler de l'Anglais Shakespeare que du Juif Jésus. [Tag. III, 3361; W. VI, 354 : *Shakespeare*.]

« Le héros tombe parce qu'il s'élève trop haut,... mais à quoi bon cet effort vers les hauteurs? pourquoi cette malédiction qui s'attache à la force? Je ne me sentirais satisfait que si la force atteignait par là un degré plus haut, si elle s'anoblissait. Et cependant on pourrait encore demander : à quoi bon une gradation, à quoi bon une ligne ascensionnelle, un progrès dont chaque étape coûte de telles souffrances [1]? »

La faute tragique est primordiale, posée avec l'existence, inséparable du concept de l'homme qui en a à peine conscience. On la retrouve dans la tradition de tous les peuples; le dogme du péché originel n'en est qu'une dérivation et modification au point de vue chrétien. La faute tragique dépend du fait même de la volonté humaine, de l'opiniâtreté avec laquelle le moi cherche à se développer; elle ne dépend pas de la direction de cette volonté : que nous fassions le bien ou le mal, nous pouvons également dépasser la mesure. En soi il est indifférent que le héros du drame soit la victime de sa scélératesse ou de sa vertu; au point de vue dramatique le second cas est préférable parce qu'il produit une impression plus forte. Le plus fameux exemple est l'Antigone de Sophocle; il est juste qu'elle périsse quoiqu'elle ait simplement enfreint une loi inique et absurde [2]. On peut même concevoir le simple fait d'exister dans certaines conditions, sans aucune action, comme une faute tragique. Hebbel suppose le cas d'une jeune fille dont la beauté est telle que partout elle provoque la jalousie et engendre le crime jusqu'à ce qu'effrayée elle se retire dans un cloître [3]. C'est le thème que Hebbel devait reprendre dans *Agnes Bernauer* et qui apparaît déjà dans *Genoveva*.

Il est essentiel que le poète dramatique distingue la faute tragique, que l'on pourrait appeler métaphysique, de la faute morale, le péché. La faute tragique résulte du désaccord primitif entre l'Idée et l'individu; ce désaccord se traduit dans l'individu par l'absence de mesure, conséquence nécessaire et immédiate du premier et du plus justifié des instincts, celui de la conservation. Le péché n'est de ce désaccord qu'une conséquence trop lointaine pour que l'Idée apparaisse encore nettement dans les erreurs innombrables de l'individu que condamnent la religion et la morale; ici, par conséquent, il n'y a pas matière à un drame [4]. Mais si involontaire et si inconsciente que soit la faute tragique, elle n'en doit pas moins recevoir son châtiment ainsi que l'avait déjà reconnu Sophocle : « L'homme ne doit jamais s'attaquer à la divinité; le téméraire qui se vante de sa force est lourdement frappé par la main vengeresse; apprenez la sagesse sur le déclin de votre âge [5]. »

1. Tag. II, 2578. — 2. W. XI, 4, 27; 29-30. — 3. Tag. III, 3286. — 4. Tag. II, 3158.

5. W. XI, 27; Hebbel cite la fin d'*Antigone*. Cf. Tag. II, 2652 : « Wie wenn das Leben sich durchaus nur in der auf- und absteigenden Linie bewegen könnte? Wenn die Sünde der nothwendige Abfall von der Tugend wäre, weil diese sich auf der Höhe nicht erhalten und auch nicht weiter kann? Und so umgekehrt? »

IV

Dans l'absence de mesure réside la faute et en même temps la conciliation, car l'individu dépasse la mesure parce qu'étant imparfait il ne peut prétendre durer et doit travailler à sa propre perte; en cela consiste la conciliation autant que dans le drame on peut en réclamer une [1]. Remarquons cette réserve. Le drame ne se termine pas par une dissonance; il supprime le dualisme en tant que celui-ci apparaît sous une forme trop aiguë; les deux cercles qui se sont formés sur le miroir de l'eau et qui en s'élargissant se rapprochent, se confondent en un seul. Mais il y a en effet un désaccord que le drame ne peut apaiser, c'est le désaccord primitif que le drame accepte comme une donnée ou un postulat; il prend pour point de départ l'individuation et renonce à l'expliquer; le drame efface la faute tragique, mais laisse dans l'ombre le motif de la faute. Tout ce que le drame peut faire, c'est de donner satisfaction à l'Idée en supprimant l'individu qui lui fait obstacle: cette satisfaction est incomplète si l'individu disparaît, cédant à la force mais rebelle et obstiné, annonçant par là qu'il recommencera la lutte sur un autre point de l'univers; elle est complète si l'individu, comprenant son rapport avec le tout, s'en va calme et résigné. Mais même dans ce second cas l'accord n'est pas parfaitement rétabli, car si la solution de continuité disparaît, pourquoi a-t-il fallu qu'elle se produisît? A cette question nul homme ne trouvera jamais de réponse [2].

On peut dériver la conception de la conciliation tragique de l'absence de mesure. Cet instinct, ne pouvant se supprimer lui-même dans l'individu, supprime l'individu lui-même en le détruisant et délivre ainsi l'Idée de la forme défectueuse qu'elle avait revêtue. A vrai dire le désaccord primitif entre l'Idée et l'individu subsiste, mais il est évident que dans le domaine de la vie dont l'art ne peut sortir sous peine de devenir incompréhensible à lui-même, rien de ce qui se trouve en dehors de ce domaine ne peut trouver de solution définitive; il est évident que l'art atteint son but suprême lorsqu'il prend pour objet la conséquence la plus proche de ce désaccord, l'absence de mesure, et montre comment celle-ci renferme le principe de sa propre suppression; mais l'art laisse intact ce désaccord lui-même comme un fait donné qui se perd dans la nuit de la création [3]. La véritable conciliation, si l'on entend par là l'explication de la nécessité qui contraint l'Idée à revêtir indéfiniment des apparences multiples et individuelles qui ne peuvent exister que par la lutte pour leur indépendance, la véritable conciliation est en dehors du domaine du drame parce qu'elle est en dehors du domaine de l'esprit humain [4]. En ce sens Hebbel peut dire, après de longues réflexions, qu'il n'y a pas de conciliation

1. W. XI, 29. — 2. W. XI, 31-32. — 3. Tag. II, 3158. — 4. Tag. II, 3168.

dans le drame [1] et à ceux qui lui reprochent le terrible dénouement de *Genovera*, il répond que le tragique consiste uniquement dans l'anéantissement et ne prouve que l'inanité de l'existence [2].

Mais le drame doit avoir du moins une sorte de conciliation provisoire en ce sens qu'il montre comment le dualisme se supprime lui-même dès qu'il atteint un degré trop aigu. On ne peut exiger du poète ce que Dieu lui-même ne peut réaliser, l'apaisement du désaccord primitif, mais on peut exiger de lui que, lorsqu'il fait périr son héros, il montre que cette catastrophe était inévitable et posée comme la mort avec la naissance elle-même [3]. Car le spectacle de la nécessité est apaisant et réconfortant ; il nous élève au-dessus de nous-mêmes en nous montrant, en même temps que l'inanité de notre existence individuelle, la majesté éternelle et immuable de cet ordre universel auquel nous devons finalement nous soumettre. Hebbel reproche à Byron de n'avoir accompli qu'à moitié la tâche du poète dramatique. Dans les drames de Byron le destin anéantit, mais de son glaive il ne forge pas ensuite un soc de charrue ; il abat les têtes qui dépassent le niveau moyen, comme cela doit se faire en effet dans le drame, mais il ne nous dit pas pourquoi et ne nous contraint pas à l'approuver malgré notre frayeur. Il n'y a pas trace de cette conciliation grandiose qui réside dans la nécessité lorsque le poète sait prouver que la nécessité extérieure est en réalité interne [4]. Nous nous consolons de la mort du héros en voyant qu'elle était inévitable et salutaire ; la conciliation consiste à guérir la blessure en montrant qu'elle était indispensable pour que l'organisme fût ensuite en meilleure santé [5]. Nous avons vu les choses se gâter et l'ordre universel compromis par l'ambition démesurée de l'individu ; nous devons voir comment tout s'arrange par la mort du perturbateur [6].

Il est essentiel, en effet, de se rappeler que la conciliation doit se faire dans l'intérêt de l'univers et non pas dans celui de l'individu ; il vaut mieux, mais il n'est pas nécessaire, que le héros s'en aperçoive en mourant. Ce qui importe, c'est que l'univers subsiste ; le sort des individus est indifférent. La vie est un fleuve, les individus sont des gouttes d'eau ; les personnages tragiques sont des glaçons qui doivent disparaître et que le fleuve dans ce but broie les uns contre les autres [7]. A Copenhague, Hebbel discuta souvent ces questions avec Œhlenschläger : celui-ci voulait la conciliation entre les individus, son interlocuteur la conciliation dans le sein de l'Idée : le tragique peut-il donc résulter de l'accord entre les individus ? demandait Hebbel [8]. Sans doute peu de gens comprendront que l'on immole le héros sans un regret et même avec joie ; le public sensible s'indignera et, pour la plupart des dramaturges contemporains comme pour Œhlenschläger, la conciliation consiste en effet à faire battre d'abord les puissances adverses pour les faire ensuite danser ensemble [9]. Mais Hebbel montre loyalement la blessure au

1. Tag. II, 2578. — 2. Bw. II, 111-112. — 3. Tag. II, 2776. — 4. Tag. III, 2787. — 5. Tag. II, 2785. — 6. Tag. II, 2996. — 7. Tag. II, 2664. — 8. Bw. II, 177. — 9. Tag. II, 2972.

lieu de la couvrir d'un cataplasme pour ménager les nerfs des spectateurs[1].

V

De tout ce qui précède, il résulte que l'art cherche comme la philosophie à remonter à l'origine métaphysique de l'univers. Et en effet l'art et la philosophie ont la même tâche, mais les moyens par lesquels ils cherchent à l'accomplir sont différents. La philosophie veut se rendre maîtresse de l'Idée, l'art se borne à anéantir tout ce qui dans le monde des apparences est hostile à l'Idée. La philosophie n'est pas encore arrivée à son but ; sans doute elle se rapproche toujours davantage du centre mystérieux de l'univers, mais elle n'y est pas encore parvenue : elle n'a pas encore réussi à démontrer la nécessité de l'individuation. L'art, au contraire, chez les anciens comme chez les modernes, a toujours accompli sa tâche ; il a toujours réussi à supprimer l'individuation par l'absence de mesure qui lui est inhérente et à délivrer l'Idée de la forme défectueuse qu'elle a revêtue[2]. Non seulement la philosophie n'est pas supérieure à l'art, comme le prétend Hegel, mais jusqu'ici c'est l'art qui a sur la philosophie une avance qu'il conservera toujours, car il n'y a pas d'espoir que la philosophie atteigne jamais son but, tandis que l'art semble susceptible d'un progrès indéfini. Une quantité infime des rapports qui unissent les choses a jusqu'ici reçu une forme définitive dans des chefs-d'œuvre et ces rapports sont innombrables[3]. L'art n'est pas une pure reproduction du monde des apparences où l'Idée se cherche éternellement sans jamais se trouver ; dans l'art l'univers sensible arrive à son terme : il apparaissait comme un chaos de phénomènes : grâce à l'art, le lien qui relie ces phénomènes, leur source commune, l'Idée, devient visible ; le chaos se fait harmonie.

La philosophie pourrait tout au plus reproduire l'Idée dans sa nudité ou son abstraction, mais l'Idée n'est pas restée abstraite ; elle est devenue réalité dans le monde et si ce devenir apparaît d'abord comme une chute, il amène l'Idée, en aboutissant à l'art, à un plus haut degré de perfection que celui marqué par son point de départ. De même donc que le monde est l'Idée devenue sensible, l'art est la philosophie devenue sensible, une plus haute philosophie. C'est pourquoi toute philosophie vraiment créatrice qui n'a pas voulu rester dans l'abstraction, mais entrer en contact avec la vie, a compris qu'elle devait passer par les mêmes phases que l'Idée et a vu dans l'art son dernier terme. Mais il y a des philo-

1. Bw. II, 112 ; cf. Bw. II, 178 : « Ich kann die Versöhnung darin nicht finden, dass der Held, oder der Dichter für ihn, seine gefalteten Hände über die Wunde legt und sie dadurch verdeckt » ; Tag. II, 3105 : « Es ist doch eine Versöhnung wenn im Drama die Bösen zu Grunde gehen! — Nun ja, in dem Sinn worin der Galgen ein Versöhnungspfahl ist. »

2. W. XI, 29. — 3. Tag. II, 2238.

sophies purement formelles qui n'opèrent jamais que sur des concepts et ne se lassent pas d'analyser et de disséquer ce qui n'a plus de vie. De pareilles philosophies sont remplies de méfiance vis-à-vis de l'art et ne peuvent le comprendre parce qu'il est essentiellement réalité et vie; elles se mettent à critiquer et dans le chef-d'œuvre elles découvrent avec joie quelque élément secondaire où l'Idée n'a pas pris forme, mais est restée réflexion, chose abstraite et intellectuelle, soit par négligence soit parce que cela n'avait pas d'importance. Le philosophe triomphe, car il n'a pas de peine à démontrer que ces éléments intellectuels n'ont qu'une médiocre valeur philosophique et il part de là pour conclure que l'art n'est qu'une distraction puérile et frivole. Mais Hebbel à son tour n'a pu s'empêcher de rire lorsqu'il a lu dans Kant que tous les poètes depuis Homère jusqu'à Ossian avaient été manifestement incapables de s'élever à la pensée pure[1]. La philosophie de Hegel est à ce point de vue aussi bornée que celle de Kant.

L'artiste ne doit jamais l'oublier : il n'a à s'occuper de l'Idée qu'en tant qu'elle apparaît dans l'univers sous une forme sensible et d'ailleurs contradictoire; le côté purement spéculatif de l'Idée ne l'intéresse pas. Hebbel a ici à défendre l'art contre des critiques comme Heiberg qui étaient de trop bons métaphysiciens. Heiberg déclarait que l'on devait retirer de la poésie non seulement un plaisir esthétique, mais un profit intellectuel, et annonçait que le genre didactique, bien qu'un peu modifié, allait être rétabli dans ses droits[2]. Hebbel était rempli de méfiance vis-à-vis de la poésie didactique et en général vis-à-vis de toute poésie qui prétend descendre dans les profondeurs de la métaphysique. Il insiste sur cette idée que l'art n'existe qu'à condition de donner une forme sensible à l'Idée; il y insiste d'autant plus qu'on lui reprochait davantage de n'être dans ses drames qu'un métaphysicien déguisé et qu'il avait peut-être plus conscience que ce reproche n'était pas absolument sans fondement. Les théories de Heiberg, dit-il, ne peuvent donner dans la pratique qu'un jeu de marionnettes allégoriques et non pas des œuvres où les personnages aient du sang dans les veines. L'art est comme une série d'arabesques qui s'enroulent capricieusement autour d'un mot mystérieux écrit par une main invisible; comme Balthazar, l'homme assis au festin de la vie contemple avec plaisir ces dessins compliqués et ingénieux et déchiffre en même temps involontairement la parole qui l'instruit de sa nature et de son destin.

Dans le drame, l'Idée est le centre autour duquel se meuvent les caractères comme les planètes autour d'un soleil; ils en partent et ils y retournent[3], mais ils doivent exister par eux-mêmes comme des êtres de chair et d'os et non comme des schèmes philosophiques; le procès dialectique qu'est le drame doit se dérouler dans la vie et non dans l'abstraction. Le poète doit voir se dresser

1. W. XI, 55-57; Tag II, 2276. — 2. W. XI, 438. — 3. W. XI, 33-34.

devant lui les personnages sous les traits qu'il leur donnera avant d'avoir conscience de leur rapport avec l'Idée[1]. Il n'y a que les imbéciles qui veuillent bannir la métaphysique du drame, mais le tout est de savoir si c'est la métaphysique qui sort de la vie dans un drame ou la vie qui sort de la métaphysique, c'est-à-dire si c'est l'Idée qui se dégage finalement des caractères et de leurs actes ou si ce sont les caractères qui résultent de l'Idée et possèdent aussi peu de réalité sensible qu'elle. Dans le premier cas le drame est viable, dans le second c'est un monstre[2]. En un mot le drame doit donner une forme corporelle à ce qui est esprit; il doit transformer les facteurs idéels et contradictoires en caractères; le conflit qui se produit dans le sein de l'Idée doit être transporté dans l'univers où il devient une anecdote et celle-ci, conformément aux lois de la forme, doit aboutir à un point culminant[3].

VI

Tout cela prouve que l'art ne peut pas rendre la vie telle qu'elle est, avec la fidélité d'une épreuve photographique, mais doit d'abord lui faire subir un certain nombre de transformations. La vie est illimitée; la série des phénomènes qui se conditionnent mutuellement n'a ni commencement ni fin; l'art, au contraire, est fini; chaque œuvre d'art ne comporte qu'un certain nombre d'éléments; on ne saurait ni en ajouter ni en retrancher un sans détruire l'harmonie de l'ensemble. C'est la forme qui fait l'œuvre d'art, c'est-à-dire la ligne qui détermine une figure et la sépare du reste de l'univers avec lequel cette figure se confondrait si elle n'était emprisonnée dans les limites de ses contours. Il en résulte que chaque œuvre d'art doit renfermer ou exprimer l'univers tout en n'étant qu'une partie de l'univers; il y a là une sorte de contradiction à laquelle songeait Gœthe en disant que toutes les œuvres de l'art ont en elles-mêmes quelque chose de faux. Il en est de même d'ailleurs dans la vie, car la nature ne peut créer un individu où se retrouvent tous les éléments de l'univers; le type parfait de l'homme exclut par exemple les qualités qui font le type parfait de la femme; l'individuation est essentiellement limitation, négation, et l'art est la forme la plus haute de l'individuation. Il en résulte que l'art, pour exprimer cependant l'univers dans un individu, est obligé de recourir à des procédés artificiels, à une sorte de supercherie, selon le mot de Gœthe.

Dans le drame, par exemple, le poète, pour faire ressortir l'Idée, est obligé de donner aux personnages une conscience de leur individualité ou une connaissance de l'univers que ne posséderait pas un homme réel et qui, si l'on veut prendre les choses dans toute leur rigueur, constitue une invraisemblance. Croit-on qu'un prince

1. W. XI, 46-47. — 2. Tag.-H, 2605; W. XI, 10. — 3. W. XI, 55.

de Danemark ait pu dans la réalité tenir des monologues d'une philosophie aussi profonde que le fait Hamlet? L'univers est un vaste drame, mais l'Idée qui, sous des masques divers, joue les différents rôles, est actrice sans le savoir et n'a pas à se préoccuper de spectateurs qui n'existent pas; elle peut se contenter pour exprimer une émotion d'un jeu de physionomie, d'un geste, d'une exclamation, tandis que l'artiste est obligé d'exagérer, de grossir, d'employer un éclairage plus intense pour donner aux contours des figures la netteté désirable.

Le drame se compose de deux éléments essentiels : l'action et les caractères. Chez les modernes, l'action passe au second plan; l'intérêt anecdotique du drame, des situations, ne retient pas l'attention; on se préoccupe surtout des caractères. Le principe fondamental d'un caractère dramatique, c'est qu'il ne doit pas être immuable, soustrait à l'action des événements extérieurs sans que le bonheur ni le malheur puissent l'entamer. Le personnage dramatique doit au contraire passer par d'incessantes transformations dont chacune conditionne la suivante; le drame doit nous montrer comment l'individualité humaine se constitue lentement dans le combat perpétuel de la volonté de l'individu contre la volonté de l'univers qui modifie et corrige chaque action humaine, expression de la volonté, par l'événement extérieur, expression de la nécessité[1]. Toute action détermine une réaction qui rétablit l'équilibre, et le drame, en rendant manifeste pour nous cette loi, nous éclaire sur la nature de l'activité humaine[2].

Ce n'est pas que le personnage dramatique doive être par nature faible et hésitant. Au contraire il doit affirmer son individualité avec la plus grande énergie; sinon le drame perd toute signification[3]. La façon dont l'auteur dramatique crée ses personnages décide de son talent. Il faut qu'il veille à ce que les plus petits détails concordent avec l'ensemble, car n'est vivant que ce qui est un et cohérent. On ne doit pas faire parler un phtisique comme un homme bien portant; le phtisique emploiera par exemple plutôt les formes non contractées qui exigent un moindre effort de celui qui les prononce[4]. Shakespeare est l'auteur dramatique par excellence, on le reconnaît à ses personnages dans le caractère desquels règnent à la fois la plus grande unité et la plus grande diversité, de

1. Sur la formation du caractère dramatique, cf. déjà en 1835 W. IX, 55-56.

2. La même loi gouverne l'univers en général : « Der ganze Weltprocess wird am besten durch die zwei Eimer im Brunnen veranschaulicht. » Tag. II, 2253.

3. W. VI, 358 : *Dem Teufel sein Recht im Drama* : « Brecht ihr dem Teufel die Zähne erst aus, was will's noch beweisen, Dass der Herr ihn besiegt, welchem zu Ehren ihr's thut? Wenn ihr dem Einzelcharakter sein Nein im Drama verbietet, Was beweist noch das Ja eures entmarkten Gedichtes? »

4. Tag. III, 3337; cf. Tag. II, 3019 : il est utile et même indispensable que le poète dramatique sache ce qui constitue l'individualité des personnages « So steht der Italiäner zum fünften oder sechsten Gebot, so der Franzose, so der Deutsche und nun kommen die individuellen Schattirungen. So bezieht der Franzose Alles auf den äusseren Schein, u. s. w. ».

sorte que chez eux les sentiments les plus divers et les actions les plus opposées résultent naturellement les uns des autres. Chez Gœthe, au contraire, qui est plutôt un poète épique égaré dans le drame, les extrêmes ne s'engendrent pas, mais se juxtaposent [1].

Quant à Schiller, Hebbel continue de lui reprocher de peupler ses drames non d'individus, mais de symboles. Schiller fait commettre à ses personnages incohérence sur incohérence et invraisemblance sur invraisemblance. Le véritable poète dramatique motive pour ainsi dire les motifs eux-mêmes qui font agir un personnage ; il ne se borne pas à mettre en jeu une passion dominante ; il la suit dans le détail des émotions et des sentiments qu'elle engendre, comme un anatomiste qui ne met pas seulement à nu les artères et les grosses veines, mais jusqu'au système capillaire. Il ne suffit pas d'avoir du bon sens pour montrer, dans un incident dont on a besoin pour faire avancer l'action, une manifestation d'un caractère ; il faut un génie dramatique comme celui de Shakespeare. Schiller est le type des poètes chez lesquels prédomine exclusivement l'Idée. L'art se confond pour lui avec la philosophie [2]. Mais Hebbel veut que l'art reste l'art et que le drame, tout en ayant son centre dans l'Idée, représente la totalité de la vie et de l'univers dans leur diversité. Il faut pour cela établir dans chaque drame une gradation entre les personnages, de telle sorte que l'Idée qui se manifeste pleinement dans le héros projette sur les personnages secondaires des reflets de plus en plus atténués. Le héros est pour ces personnages ce qu'est pour lui le destin avec lequel il lutte [3].

VII

Nous avons vu que le drame existe seulement à la condition pour l'Idée de devenir vie. Le conflit qui se produit dans le sein de l'Idée doit être transporté dans l'univers, où il prend la forme d'une anecdote et cette anecdote, conformément aux lois de la forme, doit aboutir à un point culminant [4]. C'est l'art de la construction dramatique qu'il est indispensable au poète de connaître à la perfection. La progression ascendante est ici la loi essentielle [5]. L'Idée doit se révéler toujours plus manifestement au cours des divers actes : dans le premier elle est une lumière vacillante, dans le second une étoile qui brille avec peine à travers les nuages, dans le troisième la lune qui monte à l'horizon, dans le quatrième un soleil éblouissant dont personne ne songe plus à nier l'existence, dans le cinquième une comète qui réduit tout en cendres. Mais qu'il doive en être ainsi, c'est ce que très peu de gens sont en état de comprendre ; ils aiment mieux que le poète leur expose sèchement

1. Tag. II, 2865. — 2. Tag. II, 2966. — 3. W. XI, 5. — 4. W. XI, 55. — 5. Cf. Tag. II, 3239 : « Ein Weib das eine Tochter gebiert und diese gebiert gleich wieder eine und so fort. Das Drama in seiner Steigerung. »

l'Idée sous forme de réflexions philosophiques [1]. Celles-ci ne peuvent pas pourtant être absolument bannies du drame ; l'art, comme nous l'avons vu, a ses nécessités ; il faut parfois donner aux personnages une conscience d'eux-mêmes et une connaissance de l'univers que ne comporte pas la réalité. Hebbel estime que la tragédie a perdu avec le chœur antique un élément essentiel. Le chœur représentait la moyenne de l'humanité ; tandis que les individus trop remarquables étaient fauchés par le destin, ses chants, particulièrement à la fin de la pièce, exprimaient l'idée du drame, la conception que l'on devait se faire de la nature et du destin de l'homme ; aujourd'hui chaque spectateur est obligé d'arriver péniblement par ses propres forces à cette conclusion [2].

Dans l'art dramatique, on distingue aisément le poète qui a du génie de celui qui n'a que du bon sens ou de l'intelligence. Le bon sens, le raisonnement, a évidemment le droit de dire son mot dans la construction du drame, la musique elle-même repose sur des rapports numériques, mais dans l'art le rôle de la raison pure ne doit être que de critiquer et non de créer ou d'inventer. Que le bon sens pose les questions, mais qu'il ne donne pas les réponses ; qu'il se borne à stimuler par ses reproches le génie poétique lorsque celui-ci défaille, mais qu'il ne prétende pas le suppléer [3]. Ce que la raison peut produire dans le drame, Lessing en est l'exemple : ses drames sont insupportables, dépourvus de vie ; ses personnages, des automates. Le drame doit être l'univers ; or une horloge n'est pas l'univers ; c'est pourquoi une pièce dans le style de Lessing, qu'on ne peut comparer qu'à une horloge, n'est pas un drame [4]. Le bon sens est la caractéristique du talent ; celui-ci se fixe un but précis et cherche à l'atteindre par le chemin le plus court ; si le talent est réel, il y arrive, mais il ne faut rien lui demander de plus ; le génie sait lui aussi où il va, mais comme il y a chez lui un excès de force, il fait toute espèce de détours capricieux qui semblent l'éloigner du but pour n'y arriver que plus chargé de trophées [5].

Le génie peut seul se permettre le luxe de la fantaisie et l'impression artistique est naturellement d'autant plus intense que l'on voit moins de traces d'effort et de calcul. Tendre apparemment vers un but que le spectateur aperçoit nettement et en atteindre soudain en même temps un autre auquel personne ne pensait, c'est une virtuosité qui produit un grand effet dans le drame et que le talent ne peut espérer [6]. Un véritable drame, conclut Hebbel, est comparable à l'un de ces grands édifices qui ont presque autant de corridors et de pièces sous terre qu'au-dessus ; le vulgaire ne connaît que ce qui dépasse le niveau du sol ; l'architecte connaît le

1. Tag. II, 2897. — 2. Tag. II, 3169 ; 2412. — 3. W. VI, 368 ; *den Verstand in Ehren* ; Tag. III, 4320. — 4. Tag. II, 2413 ; III, 3330.

5. Tag. II, 2685. Sur le *Nathan* de Lessing, cf. Kulke, *op. cit.*, p. 56] : « ... ein sehr frostiges Drama,... drei Gelehrte setzen sich zusammen mit einander um die Vorzüge ihrer Religionen zu disputieren ».

6. Tag. II, 2688.

reste [1]. Des conventions scéniques consacrées par l'usage, Hebbel n'admet que celles qui trouvent dans la nature du drame quelque justification; le monologue, par exemple, n'est tolérable que lorsque le dualisme apparaît nettement dans un personnage, de sorte que les deux principes qui se trouvent habituellement représentés sur la scène se réunissent dans le même individu [2].

VIII

Le désir de Hebbel de bien séparer l'art de la philosophie et de ne pas sacrifier la forme à l'idée, apparaît particulièrement dans ce qu'il dit du rapport de l'auteur dramatique avec le théâtre. Etant encore à Munich, il disait un jour à Elise qu'il écrirait par principe des drames tels qu'ils ne puissent pas être joués, et à Hambourg encore, en 1839, il rejetait l'opinion de Gutzkow qui prétendait que ce qui est du drame doit être aussi du théâtre [3]. Mais les idées de Hebbel se modifièrent lorsqu'il commença à être joué, et dans une lettre de 1840 à Crelinger à propos de *Judith*, après avoir affirmé que les lois du drame ne sont pas celles de la scène, il ajoute : il ne suit pas de là que le poète doive renoncer à faire jouer ses pièces, mais simplement qu'après avoir écrit un drame, il doit procéder à un travail de remaniement [4]. Dans la préface de *Maria-Magdalena* Hebbel fait un pas de plus : une œuvre qui prétend être un drame doit pouvoir être jouée, car une œuvre que l'acteur le mieux doué est impuissant à interpréter sur la scène, à laquelle il ne réussit pas à donner une forme sensible, n'a pas reçu de l'auteur lui-même cette forme; elle est restée à l'état d'embryon et n'a pas dépassé le stade de la réflexion. Le fait qu'un drame peut être joué par l'acteur est un critérium infaillible qui prouve qu'il rentre dans le domaine de l'art et non dans celui de la philosophie [5]. Hebbel condamne donc absolument les drames faits uniquement pour la lecture et qui n'ont selon lui du drame que le nom; ce sont des dissertations ou des dialogues sur un sujet quelconque, auxquels on peut reconnaître à cause de leur fond une haute valeur intellectuelle, mais qui ne sont pas plus de l'art que la poésie didactique [6].

Bien entendu il suffit, pour démontrer la valeur du drame en

1. Tag. III, 3278. — 2. Tag. II, 2971. Sur la terreur et la pitié dans la tragédie selon Aristote, cf. Tag. III, 3525. — 3. Bw. I, 286; Tag. I, 1669. — 4. Tag. II, 1931. — 5. W. XI, 53.

6. Cf. Solger, *Nachg. Schriften*, II, 502-503 : « Das wenigstens scheint dem Recensenten [Solger] gewiss dass, was im vollen Sinne dramatisch ist, nothwendig auch theatralisch sein muss und der Verfasser [W. Schlegel] geht auch selbst hievon aus in der schönen Stelle der ersten Vorlesung wo er sagt dass wir uns die gar nicht theatralisch vorstellbaren dramatischen Werke nur geniessbar machen, indem wir uns, solcher Vorstellungen schon gewohnt, die Ausführung unbewusst hinzudenken. » Solger se réfère à un passage de W. Schlegel dans sa première conférence, où Schlegel expose que tout l'appareil de la scène est le complément nécessaire de la forme dramatique; il est revenu sur ce point dans sa dernière conférence à propos du *Faust*.

tant que drame, qu'il puisse être joué; quant au fait d'être joué réellement, cela est tout autre chose, car cela dépend de mille circonstances qui n'ont rien à voir avec l'art; les préjugés de l'époque ou l'esprit mercantile d'un directeur de théâtre peuvent empêcher la représentation du meilleur drame, de même qu'ils peuvent préparer un succès éclatant à des pièces d'ordre très inférieur. L'auteur dramatique doit, en écrivant sa pièce, se régler d'après le théâtre, c'est-à-dire non pas d'après le théâtre de son époque, mais d'après un théâtre idéal qui est de tous les temps [1]. Il doit éviter l'ampleur de la poésie épique et la profondeur de subjectivité de la poésie lyrique; quant au fait qu'un drame est joué ou non, ce pouvait être un critérium de sa valeur chez les Grecs où un peuple tout entier était juge, mais non chez les modernes. Il faut distinguer entre la scène telle qu'elle est et la scène telle qu'elle devrait être [2]. Lorsque Hebbel écrit que l'auteur doit remanier pour le théâtre la pièce une fois écrite, il reste naturellement entendu que ce remaniement ne doit pas porter atteinte à l'idée de la pièce. Hebbel ne fait pas de difficulté pour reconnaître que les transformations subies par *Judith* à Berlin constituent un crime esthétique; il s'excuse d'y avoir consenti en alléguant qu'il faudrait au poète une âme héroïque pour se refuser à toute compromission lorsqu'il s'agit de faire jouer sa pièce [3].

Ceci nous amène à parler du théâtre contemporain dont Hebbel a la plus triste idée. Ce n'est pas que les Allemands manquent par nature de qualités dramatiques, comme le prétend Heiberg; sans doute ils ont en général le tort d'être de trop subtils psychologues, ce qui ralentit le cours de l'action et affaiblit l'intérêt du drame [4], mais en somme depuis 1770 il n'y a pas de nation qui ait produit de plus grandes œuvres dramatiques que l'Allemagne. On ne peut nier cependant la décadence du théâtre dans les temps modernes. Chez les Grecs l'art dramatique avait son origine dans la religion et était resté en relation étroite avec l'âme du peuple; il représentait la forme la plus haute de l'esprit national. Il n'en est pas de même chez les modernes. Le théâtre, malgré sa splendeur chez certains

1. W. XI, 53-54. — 2. W. XI, 17-18.

3. W. XI, 11-12. Kulke fait dire à Hebbel : « Ich verwerfe prinzipiell jedes Drama als solches wenn es sich als unaufführbar erweist. Ein Drama das von der Bühne herab nicht wirkt, nicht zündet, ist kein Drama. Gar Viele welche die Birch-Pfeiffer heftig tadeln und die entschieden mehr poetisches Talent haben als sie, dürften froh sein, wenn sie es dieser Frau gleich thun konnten; sie sollen zeigen dass sie im Stande sind den Zuschauer einen ganzen Abend hindurch in Spannung zu erhalten ... Meine Stücke können doch gewiss dasselbe Recht beanspruchen das man den Stücken der Frau Birch-Pfeiffer zugesteht denn dem Publikum haben meine Dramen immer gefallen. » Cette conversation se place après 1860. Kulke ajoute : « Nichts Ärgeres konnte man ihm zufügen als wenn man sich gegen die Aufführbarkeit seiner Dramen auch nur irgend den leisesten Zweifel erlaubte. Da konnte er zornig werden und mit Leidenschaft herausfahren wie ein Löwe wenn er gereizt wird. Noch eher konnte er eine strenge Kritik der Sache selbst nach ihrem poetischen Gehalte vertragen. » (Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 8; 10.

4. Cf. W. Schlegel : fin de la première conférence.

peuples, à certaines époques, chez les Français au XVIIe siècle, chez les Anglais au temps de la reine Elisabeth, n'a pas de fondement solide. Non seulement il n'est pas un rite sacré et national comme dans l'antiquité, non seulement il est un divertissement, mais il n'est même pas un divertissement de toute la nation.

La grande masse du peuple ignore le théâtre; celui-ci est devenu le passe-temps d'une élite. Or le peuple a un goût sain et robuste quoique peu raffiné et un instinct sûr lui fait distinguer le bon du mauvais. L'élite, au contraire, ceux qui s'appellent les gens cultivés, gens éternellement las et ennuyés, est pourrie de préjugés. Ils vivent dans un monde artificiel où tout ce qui est vivant et naturel leur paraît grossier et brutal, cependant que pour réveiller leurs sens blasés ils réclament une élégante obscénité. Ils analysent une pièce acte par acte, scène par scène, vers par vers sans avoir jamais un coup d'œil pour l'ensemble et s'effrayent de toute passion qui sort de l'ordinaire, de toute peinture trop exacte, de tout éclat de la passion véritable, ce qui est d'autant plus dangereux pour le drame qu'à l'époque actuelle, s'il ne veut pas se traîner à la remorque de la philosophie, il est obligé de montrer de l'audace et de regarder la vie en face.

Les pièces qui plaisent au snobisme et à la fausse pudeur de ce public d'esthètes et de gens du monde sont un mélange de stupidité et d'immoralité [1]. Il faut à tout prix que l'auteur amuse les spectateurs en leur apportant du nouveau, des anecdotes curieuses et pimentées, des caractères compliqués et invraisemblables; on ne lui demande pas autre chose, aucun sérieux, aucune profondeur, non pas des symboles où s'exprime l'univers, mais des charades que l'on oublie dès qu'on en a trouvé la solution. Le public a été encouragé dans ses vices par des critiques à la fois inintelligents et perfides et par des acteurs comme Seydelmann qui prétend que l'auteur dramatique doit simplement fournir un canevas sur lequel l'acteur une fois en scène brode ses improvisations [2]. C'est ainsi que l'on voit reparaître infatigablement sur les planches les Hohenstaufen qui sont pour l'époque actuelle aussi morts qu'on peut l'être et n'offrent d'autre intérêt que des exhibitions d'armures et d'architectures féodales : « Les auteurs peignent des tableaux et encore des tableaux, mais ces tableaux doivent signifier quelque chose, c'est ce dont les auteurs ne se sont jamais douté [3]. » Comme exemple des pièces à la mode on peut citer *der Sohn der Wildnis* de Fr. Halm, dont Hebbel se moque en disant que toute la pièce repose sur la barbe d'Ingomar, le chef des Tectosages; tant qu'il la conserve, il est un barbare; lorsque Parthénia, la jeune Grecque, l'a décidé à se raser, il devient le plus civilisé des hommes;

1. Cf. Tag. II, 2698e : « Wo es ein Volk giebt, da giebt es auch eine Bühne, und wenn das Volk in Deutschland ein Theater hätte, anstatt der « gebildeten Leüte », so wurde der dramatische Dichter auf Dank rechnen können, denn das Volk hat immer Phantasie, die « Gebildeten » haben bloss Langeweile ».
2. W. XI, 14-18; 44-46; 51-52. — 3. Tag. II, 2946.

l'esprit dramatique apparaît ici, pour changer, sous la forme d'un barbier [1].

IX

Si tel est le drame actuel, que doit être le drame à venir?

Le drame étant le plus haut degré de l'art doit à chaque époque représenter la situation de l'univers et de l'humanité par rapport à l'Idée, c'est-à-dire par rapport au centre moral de l'univers dont nous sommes forcés d'admettre l'existence pour comprendre que l'univers dure et ne retombe pas dans le chaos. Le drame n'est par conséquent possible que lorsqu'un changement essentiel se produit dans cette situation de l'univers et de l'humanité vis-à-vis de l'Idée; le drame est donc à vrai dire un produit de son temps, non pas dans le sens superficiel où l'entend la Jeune Allemagne, mais dans ce sens que chaque époque est le résultat des époques qui ont précédé et l'intermédiaire nécessaire entre la série des siècles qui arrive à son terme et une nouvelle série qui va commencer [2].

Jusqu'ici il n'y a eu dans l'histoire de l'univers et de l'humanité que deux crises de ce genre et par suite le drame n'est apparu vraiment que deux fois. Une première fois chez les Grecs lorsque l'esprit critique s'éveilla et que la philosophie de Socrate et de Platon ruina les naïves conceptions religieuses d'Homère et des Homérides. Le drame grec apparut lorsque le paganisme primitif commença de crouler de toutes parts; sous la multiplicité des dieux de l'Olympe le drame mit à nu la loi qui régissait l'univers et à laquelle les dieux mêmes étaient soumis, à savoir le Destin. Par suite le drame grec nous montre l'écrasement de l'individu sous les puissances morales conservatrices de l'univers, avec lesquelles il entre nécessairement en lutte. *Œdipe roi* est la plus parfaite expression du drame grec [3].

La seconde crise de l'histoire de l'humanité est marquée au contraire par l'affranchissement de l'individu qu'émancipe le christianisme ou plus spécialement le protestantisme. A cette crise correspond le drame shakespearien. Tandis que dans le drame grec c'est l'action sur laquelle se concentre l'intérêt, parce que dans tous les événements extérieurs apparaît la toute-puissance du protagoniste, le Destin, dans le drame de Shakespeare, ce sont les caractères ou les personnages qui jouent le principal rôle. Les individus, en tant qu'ils sont hommes d'action, tendent à tout supprimer autour d'eux pour mieux affirmer leur individualité et, en tant qu'ils sont hommes de réflexion, comme Hamlet, ne reculent devant aucune

1. Tag. II, 2762. Les Français ne sont d'ailleurs pas mieux partagés que les Allemands: cf. les impressions de Hebbel sur *Lucrèce Borgia* de V. Hugo; la pièce lui paraît à la fois absurde, monstrueuse et ridicule. (Bw. III, 138-139; Tag. II, 3183.)

2. W. XI, 40. — 3. W. XI, 40-41.

audace de la pensée et soumettent à leur examen les questions premières de la métaphysique [1].

On peut croire qu'une troisième crise se prépare, et Gœthe, dans le drame, en a marqué le commencement. Il fallait dépasser Shakespeare et Gœthe a fait faire en effet au drame un pas de plus. Shakespeare avait montré le dualisme au sein de l'individu, dans le conflit entre les bons et les mauvais instincts, entre ceux qui ont souci de la conservation de l'univers et ceux qui ont pour but l'expansion égoïste de l'individu, entre la partie divine et éternelle de notre être et la partie terrestre et périssable. Gœthe montra que le dualisme existe dans l'Idée elle-même, dans le centre moral de l'univers où luttent éternellement le bien et le mal, la tendance à l'unité et la tendance à la multiplicité ou à l'individuation [2]. Les œuvres de Gœthe qui entrent ici en ligne de compte sont *Faust* et les *Wahlverwandtschaften*, « que l'on a appelés avec raison dramatiques [3] ».

Mais Gœthe n'a fait que montrer le chemin; il a recueilli l'héritage du passé, mais n'en a pas joui. Dans sa jeunesse il a assisté aux déchirements et aux révolutions d'une époque de transition: il a compris que l'humanité devait renouveler les idées sur lesquelles elle vivait, s'affranchir une fois de plus, élargir ses conceptions religieuses, morales, sociales et politiques. Mais, arrivé au terme de l'âge mûr, aux confins de la vieillesse, Gœthe n'avait plus confiance dans l'avenir et l'on comprend ainsi que ses œuvres n'annoncent qu'imparfaitement ce qui sera. Dans les *Wahlverwandtschaften* Gœthe, voulant prouver que l'union de l'homme et de la femme devait s'affranchir du cadre étroit du mariage tel que le concevait son époque, a pris pour exemple un couple si manifestement mal assorti que la démonstration trop aisée ne démontre plus rien. Dans la première partie du *Faust* Gœthe nous avait montré l'humanité dans les douleurs de l'enfantement: une nouvelle humanité allait naître; mais dans la seconde partie il tourna court; il ne fut plus question que d'un individu en conflit avec lui-même et qui n'arrive à l'apaisement que par une sorte de miracle psychologique. Au lieu de nous ouvrir des perspectives infinies, Gœthe ne nous

1. W. XI, 35; 41; cf. W. VIII, 418 (1841) : « Das Christenthum war die Wiedergeburt der Individualität. Die Individualität macht sich seitdem aller Orten etwas breit; wie sollte sie sich in der Kunst anders geberden? Das Drama, selbst das Shakespearsche, gehört ihr fast ganz. »

2. Cf. Tag. II, 2864 : « Das neue Drama, wenn ein solches zu Stande kommt, wird sich vom Shakespearschen über das durchaus hinausgegangen werden muss, dadurch unterscheiden dass die dramatische Dialektik nicht bloss in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt, dass also nicht bloss das Verhältnis des Menschen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee selbst debattirt werden wird. »

3. Cf. Solger, dans sa critique des *Wahlverwandtschaften*, *Nachgel Schriften*, I, 175. Hebbel refuse de tenir compte de Calderon qu'à son époque on plaçait souvent au premier rang: le drame de Calderon appartient, selon lui, au passé et non à l'avenir, parce que l'auteur, aveuglément fidèle au dogme chrétien, accepte comme donné ce qu'il devait démontrer. (W. XI, 41.)

montre qu'un ciel peuplé de figures de catéchisme[1]. Mais ces problèmes n'ont pas été supprimés parce que Gœthe leur a tourné le dos; ils se posent au contraire plus impérieux que jamais à notre époque[2].

Dans le drame contemporain on peut distinguer trois tendances : l'une prend pour objet le présent, l'autre le passé et la troisième ne se préoccupe ni du présent ni du passé, mais s'élève au-dessus du temps, c'est-à-dire que le drame est tantôt social, tantôt historique, tantôt philosophique. Gutzkow est le représentant le plus caractéristique du drame social; nous savons que Hebbel fait de fortes réserves sur son talent sans le nier absolument[3]. Pour le drame historique, on peut d'abord remarquer que tout drame est nécessairement historique en ce sens qu'il est plus ou moins manifestement le produit de son époque; le poète dramatique ne peut jamais, sciemment ou non, donner autre chose que lui-même et s'il ne reste pas mesquinement dans sa coquille, s'il est accessible à toutes les influences de son temps, il reflétera son époque. Mais les dramaturges contemporains ont la prétention de ressusciter le Saint-Empire romain, prétention dont nous avons vu l'absurdité. Quant au drame philosophique, le tout est de savoir si le sujet reste philosophie ou devient drame. Il y a enfin un quatrième genre qui réunit ces trois tendances : c'est l'idéal que Hebbel cherche à réaliser[4].

X

Il est possible, dit-il, de créer une forme du drame qui remonterait le fleuve de l'histoire jusqu'à ses sources les plus mystérieuses : les religions positives; ce drame exposerait sous une forme dialectique les conséquences des idées qui sont à la base de ces religions en les montrant à l'œuvre chez les individus qui subissent consciemment ou non leur influence, et fournirait ainsi un symbole de tous les faits historiques et sociaux qui en ont été le résultat au cours des siècles[5]. Hebbel précise ailleurs sa pensée en ajoutant qu'il ne songe pas à mettre en dialogue la partie dogmatique de l'histoire ecclésiastique; il s'agit d'une résurrection grandiose des quelques individus qui relient entre eux des siècles ou même des périodes de plusieurs siècles et qui parfois, Luther par exemple, entrent en conflit avec les idées mêmes qu'ils personnifient, parce qu'ils commencent à s'effrayer des conséquences qu'ils n'avaient pas prévues. Ce drame, conclut Hebbel, pourrait devenir un drame international, car par son sujet il serait d'un égal intérêt pour tous les peuples, et une semblable pensée n'est pas trop audacieuse à une époque où les différences entre les nations s'évanouissent de plus en plus[6].

1. Sur la seconde partie du *Faust*, cf. Tag. III, 3469; 3504. — 2. W. XI, 51-53. — 3. Sur la situation de Hebbel vis-à-vis de Gutzkow, cf. W. XI, 20-24. — 4. W. XI, 8-10. — 5. W. XI, 20. — 6. W. XI, 35.

Cela veut dire qu'il doit y avoir un rapport étroit entre le drame et l'histoire. Hebbel déclare lui-même qu'une des principales questions qu'il a voulu soulever dans *Mein Wort über das Drama* est précisément ce rapport qui avait déjà attiré son attention à Munich lorsqu'il lisait la dramaturgie de Lessing[1] et il est revenu sur ce point dans la préface de *Maria-Magdalena*. L'histoire, écrivait-il déjà en 1839, est la critique de l'esprit de l'univers[2]. C'est dans l'histoire qu'il se révèle progressivement et réalise peu à peu ce qu'il renferme en puissance. L'histoire universelle est comme un sculpteur qui taille patiemment dans le marbre une statue idéale de l'humanité; lorsque cette statue sera achevée, les individus qui actuellement se déploient sans mesure disparaîtront d'eux-mêmes devant sa splendeur[3]. L'histoire poursuit donc le même but que le drame : la suppression de l'égoïsme individuel et l'absorption de l'individu dans l'univers.

C'est qu'en effet le drame et l'histoire sont au fond identiques; l'art, en particulier le drame, est la forme la plus haute de l'histoire. Le but du drame est de représenter la vie, non pas dans sa diversité et dans sa contingence, mais dans son unité, son principe et sa nécessité. Or le drame ne peut atteindre ce but sans représenter les grandes crises historiques où se révèlent précisément les idées qui gouvernent le monde; le drame montre comment les formes religieuses et politiques que choisit successivement l'humanité se constituent peu à peu et se dissolvent ensuite. L'histoire véritable, comme le drame, ne se préoccupe que de ce que l'on pourrait appeler le dépôt ou le précipité des diverses époques, c'est-à-dire non pas de ce qui passe mais de ce qui reste, non pas des faits mais des idées qui les déterminent. L'histoire en tant qu'elle n'est que le récit des faits n'a aucune valeur; Napoléon l'appelait « une fable convenue[4] »; c'est un amas énorme et incohérent de faits douteux et de caractères imprécis que l'esprit humain finira par ne plus pouvoir embrasser. C'est pourquoi il est inutile que l'historien et en particulier l'auteur dramatique, qui est l'historien par excellence, essaie, à force de documents, de reconstituer fidèlement la personnalité de Charlemagne par exemple. D'abord il n'y arrivera pas, car le véritable Charlemagne restera toujours infiniment supérieur aux portraits que l'on pourra faire de lui, comme ce qui est vivant reste toujours infiniment supérieur à ce qui ne l'est pas; et, en second lieu, quand bien même l'auteur dramatique y réussirait, il aurait négligé, pour un résultat médiocre, une tâche infiniment plus importante : dégager ce qu'il y a dans le caractère et l'œuvre de

1. Bw. II, 275. — 2. Tag. I, 1530. — 3. W. VI, 320 ; *der Mensch und die Geschichte*; Tag. II, 2061.

4. Cf. Tag. II, 2166; Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène* [20 nov. 1816] : « Cette vérité historique tant implorée à laquelle chacun s'empresse d'en appeler n'est trop souvent qu'un mot; elle est impossible au moment même des événements dans la chaleur des passions croisées, et si plus tard on demeure d'accord, c'est que les intéressés, les contradicteurs, ne sont plus. Mais qu'est alors cette vérité historique la plupart du temps? Une fable convenue, ainsi qu'on l'a dit fort ingénieusement. »

Charlemagne non pas d'individuel, mais de général et d'éternel, ce qui participe de l'univers et de l'humanité et les intéresse[1].

On voit d'ailleurs en fait les époques reculées se confondre de plus en plus à nos regards; d'une époque entière il ne subsiste que l'Alexandre ou le Napoléon qu'elle a produit; plus tard les individus supérieurs eux-mêmes disparaîtront dans la brume du passé et on ne distinguera plus que ce qui importe encore aux vivants, les phases de la religion et de la philosophie. L'histoire matérielle n'est qu'un immense cimetière avec ses pierres tombales, ses croix et ses inscriptions qui ne défient pas la mort, mais lui donnent au contraire une nouvelle occasion de triompher. Il est donc clair jusqu'à l'évidence que l'auteur dramatique n'a rien à voir avec tout ce fatras et Lessing avait raison, dans la *Dramaturgie*, lorsqu'il déclarait que l'auteur dramatique peut faire usage ou non de l'histoire selon son bon plaisir, sans qu'on puisse ni l'en louer ni l'en blâmer[2].

L'histoire est pour le poète dramatique un moyen de donner corps à ses idées et le poète n'est pas inversement l'ange chargé de réveiller l'histoire du sommeil de la mort. C'est ce que démontre l'exemple des Grecs et de Shakespeare[3]. La poésie sous sa forme la plus haute est la véritable histoire; elle embrasse les résultats du développement historique et les fixe en des images impérissables; c'est ainsi que revit dans Sophocle « l'idée de l'hellénisme[4] ». Et il ne faut pas se figurer, comme l'ont fait les romantiques, que Shakespeare a voulu faire de la couleur locale dans ses drames historiques, d'ailleurs inférieurs aux autres. Shakespeare ne s'est pas amusé à frotter pour les faire briller les vieilles monnaies à l'effigie d'Ethelred ou de Guillaume le Conquérant; avec son regard génial pour ce qui était encore vivant, il a pris pour sujet ce qui intéressait ses compatriotes parce qu'ils en subissaient les conséquences lointaines : la guerre des Deux Roses[5]. C'est au

1. W. XI, 5-6; 36-37.

2. W. XI, 57-60.

3. W. XI, 9. Déjà en 1840 Hebbel écrivait dans sa préface de *Judith* : « Das Costüm und Anderes der Art vorzuschreiben, habe ich eben so wenig nothwendig finden können: dass hier nur die freie orientalische Bekleidung und Decorirung am Platze ist und dass Assyrier und Ebraer durch ihre Tracht auf eine leicht in die Augen fallende Weise unterschieden werden müssen, versteht sich von selbst; im übrigen halte ich dafür dass zu grosse Treue und Engstlichkeit in solchen Dingen die Illusion eher stört als befördert, indem die Aufmerksamkeit dadurch auf fremdartige Gegenstände geleitet und von der Hauptsache abgezogen wird.... Die Poesie hat der Geschichte gegenüber eine andere Aufgabe als die der Gräberverzierung und der Transfiguration, sie soll ihre Kraft nicht an Kupferstiche und Vignetten vergeuden, sie soll das Zeitliche nicht ewig machen, das uns völlig Abgestorbene nicht durch das Medium der Form in ein gespenstisches Leben zurückgalvanisieren wollen. Nicht wegen ihrer Seufzer und ihres Jammers soll uns der Dichter die nemesischen Menschenfackeln früherer Jahrhunderte, die ein grausamer Blitz des Schicksals in Brand steckte, vorführen; nur wegen des dusterrothen Lichtes, womit sie ein Labyrinth, in das sich auch unser Fuss hineinverirren könnte, erhellen » (W. I, 410.)

4. Tag. II, 2079.

5. W. XI, 60. Cf. Immermann, *Memorabilien* Hempel, XIX, 2[1]. « So könnte

contraire une totale erreur de la part des auteurs dramatiques allemands de remettre toujours sur la scène les Hohenstaufen et le moyen âge germanique ; l'histoire du Saint-Empire romain reste sans résultat parce que sans conclusion ; il n'est pas venu de souverain pour rétablir l'unité que les empereurs ont détruite : le peuple allemand souffre depuis mille ans d'une maladie qui n'a pas encore abouti à une crise décisive ; il y a une solution de continuité entre l'époque contemporaine et le moyen âge ; les Allemands actuels ne peuvent pas se considérer, à l'exemple des Anglais et des Français, comme le résultat d'un développement organique. L'histoire d'Allemagne ne peut pas fournir de sujet au poète dramatique parce qu'il ne trouve pas l'occasion d'y incarner une idée directrice [1].

Ainsi donc c'est une absurdité de la part des critiques que de confronter un drame avec sa donnée historique et de reprocher à l'auteur d'avoir pris de trop grandes libertés avec les faits attestés par les spécialistes. La vérité du drame par rapport à la réalité est la vérité d'un symbole où ne se retrouve que l'invisible de la réalité. Le drame est symbolique dans son ensemble puisqu'il donne une forme sensible à l'idée de l'univers, mais il est symbolique aussi jusque dans ses moindres éléments qui n'ont pas besoin d'être pris de la réalité historique, de même que sur un portrait le peintre rend le bleu des yeux par de l'indigo et le rouge des joues par du cinabre [2]. Le drame est comme le feu d'un haut fourneau où fond le minerai historique ; il rend la vie à ce qui était déjà inerte [3]. C'est dans le drame des Grecs que se résume pour nous l'antiquité et de même il viendra un temps où le drame de Shakespeare ou celui de Gœthe conservera seul le souvenir de notre époque en en dégageant ce dont les générations futures pourront faire leur profit [4]. Le but de l'art est de rendre conscient tout ce que renferment l'homme et sa condition terrestre, de sorte que, dans des siècles, il sera la source de toute expérience [5].

XI

L'époque actuelle est favorable au drame ; nous nous trouvons de nouveau dans une crise de l'humanité comme l'a reconnu Gœthe. Jusqu'ici l'humanité est arrivée seulement à concevoir les idées éternelles qui doivent la régir, en particulier l'idée du droit ; il

Shakespeare seine Bürgerkriege dichten weil die Blutflecken kaum gebleicht waren von den Steinen an denen die Häupter der Parteien ihr Leben verathmet hatten, weil die Teppiche noch hingen hinter denen der Mord an sein Geschäft gegangen war, weil die Wappen und Devisen, die Namen und Standes-erhöhungen oder-erniedrigungen noch die Chronik jener Zeiten in der grandiosesten Fractur schrieben. » Il se peut que Hebbel se soit souvenu de ce passage, d'autant plus qu'au même endroit Immermann, nous l'avons déjà fait remarquer, condamne, pour les mêmes raisons que Hebbel, les Hohenstaufendramen.

1. W. XI, 9; 60; Tag. II, 2946. Hebbel pense peut-être en première ligne à Raupach. — 2. W. XI, 6; Tag. II, 2414. — 3. Tag. II, 2693. — 4. Tag. II, 2242. — 5. Tag. II, 3236; W. VI, 360 : *jetziger Standpunkt der Geschichte*.

reste maintenant à appliquer ces idées. Cela ne se fera pas sans tiraillements ni conflits. Il règne un malaise général; on sent que beaucoup de choses ne peuvent subsister telles qu'elles sont. C'est comme une époque de jugement dernier, mais d'un jugement qui s'accomplit sans bruit car beaucoup de choses croulent d'elles-mêmes et la face nouvelle du monde apparaît peu à peu. La société actuelle est absurde, cruelle et inique; elle se refuse à tout progrès; elle est oppressive; elle emprisonne l'individu dans des cadres étroits, surveille le moindre de ses actes et voudrait donner à chaque homme un tuteur [1].

C'est ici que doit intervenir le poète dramatique puisqu'il est le médecin de son époque [2]. L'homme du XIXe siècle ne veut pas du tout, comme on le lui reproche, des institutions nouvelles et extraordinaires. Il demande simplement que celles qui existent déjà reposent sur une base plus solide; cette base ne peut être que la moralité ou la nécessité, qui sont identiques [3]. Les formes sociales sont devenues de pures formes, vides de tout contenu; ce sont des formules dont le sens s'est perdu, que l'on répète et dont on impose le respect, durement et cruellement, sans que personne puisse dire ce qu'elles ont de respectable. Il faut leur rendre une signification, montrer qu'elles ne sont pas absurdes mais expriment, plus ou moins imparfaitement, la règle morale sur laquelle se fonde l'univers. Il faudra supprimer sans doute bien des additions que l'on a faites à la loi depuis que l'on n'en connaît plus que la lettre et qui en défigurent l'esprit; il faudra surtout l'appliquer d'une façon plus large, plus intelligente, par là plus douce.

Le poète dramatique exposera comment les éléments de la société n'ont pas trouvé jusqu'ici une place satisfaisante dans un organisme vivant, mais se sont cristallisés pour ainsi dire comme des corps inertes en un ensemble factice; la dernière grande révolution a pulvérisé cet ensemble et remis en liberté les éléments; maintenant ils se confondent et se combattent, mais de cette lutte sortira l'humanité nouvelle [4]. Le poète doit travailler à la réalisation de cette idée du droit que l'histoire a pu jusqu'ici seulement conquérir; du mouvement qui entraîne l'humanité vers le progrès, il doit dégager un meilleur univers moral. Dans l'esprit de chacun de nous le passé et l'avenir, la mentalité de nos grands-pères et celle de nos petits-enfants, sont en conflit; à ce conflit le poète donne une forme dramatique [5].

Dans le drame la conciliation est, comme la beauté dans les arts plastiques, le résultat d'une lutte; dans les arts plastiques une lutte entre des éléments d'ordre physique, dans le drame entre des éléments d'ordre moral. Dans le drame comme dans les arts la beauté est l'harmonie, mais l'harmonie résulte d'une disharmonie préalable: elle n'est pas le large fondement d'une existence que

1. Tag. II, 2271; I, 1683, W. VI, 315 : *unsere Zeit*; 316 : *die menschliche Gesellschaft*; 362 : *nur weiter*. — 2. Tag. II, 2086. — 3. W. XI, 43. — 4. W. XI, 44; cf. W. VI, 315 : *unsere Zeit*. — 5. Bw. III, 160.

rien ne trouble [1]. Le monde est né de la discorde, comme aurait dit Empédocle; Dieu lui-même ou le principe moral de l'univers ne peut rétablir la paix et le poète dramatique qui donne l'image du monde ne doit pas essayer de remédier au dualisme par une opération arbitraire et une conciliation factive; il doit laisser béant l'abîme qui déchire la création et prouver simplement la nécessité de cet abîme; de là résulte une conception de la beauté toute différente, inverse même de Gœthe, mais bien plus haute [2]. La beauté telle que la donne Gœthe est une beauté de rêve, la beauté avant la disharmonie, une beauté qui n'existe qu'à condition pour l'artiste de fermer systématiquement les yeux pour ne pas voir la réalité, comme le fit en effet Gœthe lorsqu'il refusa de regarder en face les conflits de l'époque moderne. Hebbel prétend donner la beauté après la disharmonie, la beauté qui n'ignore rien des crises et des souffrances du monde, qui en a même gardé les traces, mais qui les a surmontées.

Il faut dépasser le drame de Shakespeare dans la voie que Gœthe a indiquée, mais dans laquelle il n'a fait que quelques pas. Il faut transporter dans l'Idée la dialectique que Shakespeare a mise dans les caractères; il faut montrer que si les caractères sont en désaccord avec eux-mêmes, c'est parce que le désaccord est dans leur origine, dans l'Idée. On ne discutera plus sur le rapport de l'individu et de l'Idée, mais sur la « justification » même de l'Idée, sur son droit de passer à l'être en se fragmentant dans l'individuel [3]. De là le drame dont Hebbel a donné la définition et qui remonterait le fleuve de l'histoire jusqu'à ses sources les plus mystérieuses [4], pour en redescendre ensuite le cours à travers les siècles en s'arrêtant aux grands individus qui en sont comme les cataractes. Ce drame est celui de l'avenir; Hebbel peut déjà en esquisser les grandes lignes et songer à l'exécution. *Moloch* et *Christus* formeraient la tragédie du passé; trois autres pièces composeraient la tragédie du présent et enfin : *zu irgend einer Zeit* représenterait la tragédie de l'avenir. Ainsi naîtrait un immense drame dont chaque pièce ne serait qu'un acte, dont le héros ne serait pas tel ou tel individu mais l'humanité, et dont le sujet ne serait pas tel ou tel événement mais l'histoire entière. Que Hebbel puisse ou non donner à l'univers ce drame total, peu importe; il doit être écrit; il est le seul qui puisse encore être écrit [5].

XII

Toute la pensée de Hebbel aboutit à cette conception du drame. Dans ce que nous avons appelé ses aperçus philosophiques tout n'est que conjectures dont il ferait assez volontiers bon marché, sauf un point sur lequel sa conviction est inébranlable : l'opposition nécessaire de l'individuel et de l'universel. De même l'esthétique

1. Tag. II, 3257. — 2. Tag. II, 2776. — 3. Tag. II, 2864. — 4. W. XI, 20. — 5. Bw. III, 62.

se résume pour lui dans la théorie de la forme, c'est-à-dire du procédé par lequel l'universel s'incarne dans l'individuel. Concevant ainsi la philosophie et l'esthétique, il arrive naturellement à assigner au drame une place unique dans l'activité de l'esprit humain, car nulle part mieux que dans le drame ne s'oppose l'individuel à l'universel et ne s'incarne l'universel dans l'individuel. Ou plus exactement, car c'est la prédisposition dramatique qui est primitive dans la nature de Hebbel, il s'est fabriqué pour son usage la philosophie et l'esthétique dont il avait besoin pour justifier théoriquement à ses propres yeux le plus irrésistible de ses penchants.

Cette conception du drame représente ce que les quatre ou cinq dernières années avaient apporté de plus précieux à Hebbel au point de vue spéculatif. Nous avons fait ou essayé de faire l'inventaire de son esprit vers 1844 comme nous l'avions fait ou essayé de faire vers 1839. Ce n'est pas dans les aperçus philosophiques que nous constatons de 1839 à 1844 un progrès notable, malgré un réel enrichissement; que Hebbel ait des idées plus nettes ou plus solides sur les rapports de Dieu et de la nature ou de la nature et de l'homme, ou sur l'immortalité de l'âme, à vrai dire qu'importe? poétiquement il en tirera peu de profit. Sur la question essentielle, sur la condition de l'individuel, l'opinion de Hebbel ne s'est pas radicalement modifiée; on peut remarquer cependant, avec les années et le travail, une sorte d'apaisement chez lui : à Munich misérable, encore inconnu et désespérant parfois de l'avenir, il proclame les droits de l'individu, la nécessité de la révolte, de l'orgueil, de l'égoïsme avec une énergie exaspérée; en 1844 le ton est plus pondéré, moins lyrique et moins juvénile, cependant que Hebbel est plus soucieux d'établir l'équilibre entre les droits de l'individu et ceux de l'univers; ces derniers il ne les a jamais méconnus ou niés, mais il parlait plus volontiers des premiers. Il est devenu maintenant plus équitable, peut-être parce qu'avec la gloire naissante il sent son individualité moins menacée; s'il n'a pas encore introduit la conciliation dans son drame, du moins il a fait un premier pas vers cette sérénité spinoziste qui est la marque de la seconde partie de sa vie et fait révérer à l'individu dompté et courbant le front la puissance et la sagesse de l'univers.

Ce n'est pas non plus dans le domaine de l'esthétique générale que de 1839 à 1844 Hebbel a fait des découvertes importantes. Dès 1839 il avait atteint dans la poésie lyrique un degré qu'il n'a guère dépassé; par le lyrisme s'étaient révélées à lui les lois fondamentales de l'art, communes aux trois genres littéraires. Dès ce moment sa théorie de la forme est à peu près fixée. Mais dans le drame Hebbel avait encore en 1838 à peu près tout à faire; non seulement parce qu'il n'avait pour ainsi dire pas écrit une seule ligne d'une tragédie ou d'une comédie (sans qu'il s'en doutât ses nouvelles lui avaient servi pourtant d'exercices préparatoires), mais aussi parce qu'il n'en était au point de vue théorique qu'à la période de la lecture et de la réflexion. La grande découverte qu'il fit entre 1839 et 1844, c'est qu'il était un auteur dramatique. Les drames de

Hebbel ont été le produit de l'instinct encore plus que du raisonnement : on ne saurait faire d'eux un plus grand éloge de même que l'on doit féliciter Hebbel de n'avoir écrit *mein Wort über das Drama* qu'après sa troisième pièce et la préface de *Maria-Magdalena* qu'après sa quatrième pièce. Nous devons, il est vrai, ajouter que si la théorie naissait de la pratique, à peine en était-elle née qu'elle réagissait sur elle et le raisonnement venait trop souvent paralyser l'instinct. Mais le feu du volcan perce encore la croûte des laves solidifiées et l'amoncellement des scories. Hebbel avait beau retomber sans cesse dans le péché métaphysique, la meilleure partie de lui-même restait toujours vivante.

En 1851 il se défendait contre Julian Schmidt d'avoir écrit ou d'avoir prétendu que le poète dramatique devait écrire d'après une conception toute faite de l'univers. Il y avait dans cette protestation sincère une part de vérité et une part d'illusion. Mais il avait certainement raison lorsqu'il affirmait que le poète dramatique devait rester obstinément fidèle à la terre, au monde fini et sensible, et se borner à donner de son époque dans ses aspirations les plus profondes un tableau véridique [1]. Ce qu'il y a de plus intéressant et de plus durable dans les théories dramatiques de Hebbel, ce ne sont pas ses hautes considérations sur le conflit de l'Individu et de l'Idée; bien que là soit évidemment le fondement logique de son système, ce sont ses velléités sociologiques et ces phrases qui annoncent l'avenir : le poète dramatique doit être le médecin de son époque; il doit connaître ses maux et leurs remèdes; il doit discerner ce qui dans les institutions est devenu caduc et ce qu'il faudrait mettre à la place; il doit montrer vers quel but s'oriente lentement et presque à tâtons une société; il doit être la conscience de ses contemporains, une conscience intrépide, souvent importune mais finalement bienfaisante. Ici le sentier de Hebbel rencontrait et suivait pour un instant la grande voie que s'est tracée le drame de Gœthe à Ibsen. La Jeune Allemagne, en particulier Gutzkow, était arrivée à peu près aux mêmes conclusions et lorsqu'on voit Hebbel attaquer si souvent et si violemment Gutzkow, on se souvient qu'il n'y a pas de pires haines qu'entre proches parents. N'oublions pas cependant que Hebbel envisageait son temps d'un point de vue beaucoup plus élevé et plus impartial que Gutzkow et n'insistons pas sur la différence entre leur talent artistique. Le souci des questions contemporaines apparaît déjà dans *Judith* (à propos du rôle de la femme) et se révèle pleinement dans *Maria-Magdalena*, puis dans *Julia* et *ein Trauerspiel in Sicilien*. Ce n'est pas un hasard si ces pièces furent écrites dans les quatre ou cinq années qui précèdent la révolution de 1848. Puis vint la réaction, la torpeur et Hebbel retourna à des sujets lointains. Ses pièces après 1850 ont peut-être d'autres mérites, mais si la ligne de son génie tantôt monte et tantôt s'abaisse, les années 1843-1844 marquent certainement un des points culminants.

1. W. XI, 404-406.

CHAPITRE V

LES INFLUENCES

Notre but est de rechercher dans ce chapitre quel profit Hebbel a tiré de diverses lectures qu'il a faites entre 1840 et 1844. En comparant Hebbel avec d'autres écrivains, nous serons amenés à éclairer certains points de sa théorie dramatique que nous n'avions peut être pas encore mis suffisamment en lumière. On comprend mieux ce qui a été pour Hebbel l'essentiel lorsqu'on voit ce qui préoccupait son époque, lorsqu'on peut dresser la liste des problèmes qu'il retrouvait discutés dans tous les ouvrages importants qui lui tombaient entre les mains.

I

Hebbel prétend que, lorsqu'il écrivit *Judith*, aucun ouvrage de Hegel ne lui était encore tombé entre les mains, sauf l'*Esthétique* [1]. En un autre endroit cependant il avoue avoir essayé de lire à Munich la *Logique* de Hegel et, d'après Kulke, la *Phénoménologie*; mais son témoignage et celui de Kulke concordent sur un point : il n'alla pas au delà des premières pages, jeta les livres à terre et les piétina de fureur, car il était incapable d'en comprendre un mot [2]. Il semble qu'il ait lu aussi la *Philosophie de l'histoire* et, d'une façon générale, nous savons que, selon ses propres termes, pendant son séjour à Munich, il étudia avec zèle la philosophie de Schelling et encore plus celle de Hegel [3]. Il relut l'*Esthétique* à Copenhague et c'est là seulement qu'il prit quelque connaissance de l'hégélianisme; il tira d'ailleurs peu de fruit de cette lecture à cause de l'état d'atonie intellectuelle où il se trouvait à ce moment; son cerveau se rem-

1. Bw. IV, 153. — 2. Bw. V, 45-46; IV, 282; Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 75. — 3. W. VIII, 419.

plissait de fumée et non d'idées [1]. A Paris il lut la *Philosophie du droit* [2]. Telle est la liste des ouvrages de Hegel que nous savons avoir été feuilletés par Hebbel.

Mais pour Hegel, comme pour Schelling et plus encore que pour Schelling, à côté de l'influence directe, il nous faut tenir compte des influences indirectes. La philosophie de Hegel avait vers 1840 atteint un tel degré de diffusion, on peut presque dire de vulgarisation, qu'un homme instruit et vivant dans les milieux intellectuels, la retrouvait partout, dans les livres, dans les conversations quotidiennes, dans les articles de revues et jusque dans les journaux. Un philosophe de métier, soucieux de pénétrer dans les détails du système, était forcé de remonter aux œuvres du maître lui-même, mais un amateur, même fervent, comme Hebbel, pour lequel la philosophie n'offrait malgré tout qu'un intérêt secondaire, pouvait se contenter d'informations de seconde ou de troisième main. A Copenhague, au moment où il écrit : *ein Wort über das Drama*, il lit non seulement l'*Esthétique* de Hegel, mais un livre d'un esthéticien hégélien, les *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst* de Rötscher [3], et à Paris, au moment où il écrit sa préface de *Maria-Magdalena*, il a fait la connaissance de Ruge et s'entretient quotidiennement avec un hégélien convaincu comme Bamberg.

De l'hégélianisme de Bamberg nous avons suffisamment de preuves par sa correspondance et par sa brochure de 1846 sur Hebbel. A l'origine cette brochure n'était que le dernier chapitre d'un grand ouvrage qui aurait eu probablement pour titre : *Phänomenologie des Kunstprozesses*. Le but de Bamberg était de montrer comment l'œuvre d'art naît dans l'esprit de son auteur. Le sujet aurait été traité théoriquement et d'après les principes de l'esthétique hégélienne dans le corps de l'ouvrage; historiquement et d'après des exemples dans un appendice : *über das Verhältnis des Weltzustandes zur Kunst*, où Bamberg aurait exposé comment l'artiste est le reflet de son époque en commençant par les Hindous et les Egyptiens et en finissant par Hebbel. Ce dernier représentait en effet pour Bamberg un cas typique et il a reconnu plus tard [dans la préface de son édition des *Tagebücher*] qu'il ne cessait d'observer le poète qui lui était tombé entre les mains, un peu comme un entomologiste un insecte. Cet ouvrage fut écrit réellement et le manuscrit soumis à Campe, éditeur possible, puis repris par Bamberg pour être corrigé et finalement détruit sur le conseil de Heine qui affirma à Bamberg, d'après son expérience de poète, que ces théories n'avaient rien à voir avec la réalité. Plus tard Bamberg regretta d'avoir écouté Heine [4]. Entre temps il lisait Rötscher, l'*Esthétique* de Vischer, faisait en France de la propagande pour Hegel et d'après les principes de son maître écrivait un manuscrit de 374 pages in-folio sur la théorie de la certitude, pour

1. Bw. II, 278; 144; Tag. II, 2627. — 2. Tag. II, 3088. — 3. Paru en 1837; Bw. IV, 70, Hebbel en fait un grand éloge. — 4. Bamberg, *Briefwechsel*, I, 258-259, 263, 264, 269 et note.

un prix de l'Académie des sciences morales et politiques. Il songeait à un grand ouvrage sur Hebbel considéré du point de vue non seulement esthétique mais politique[1]. Finalement il n'a publié que sa brochure : *Ueber den Einfluss der Weltzustände auf die Richtungen der Kunst und über die Werke Fr. Hebbels* [Hambourg, Campe, 1846][2].

Bamberg prétend être allé jusqu'au fond de son sujet « bien qu'il soit impossible de nier que dans cet écrit on retrouve le reflet de mes études philosophiques en ce temps-là ». Cela veut dire que le contenu est hégélien mais la forme l'est aussi. Bamberg reconnaît qu'à ce moment son style était déplorablement influencé par Hegel[3]. Dans les premières pages il constate que l'époque actuelle est une époque de crise ; une révolution se prépare. Que doit faire l'art ? « Il doit montrer comment dans l'existence se révèle simplement un principe unique et éternel, ce qui est nécessaire en soi et pour soi ; le rapport de notre époque à l'art est celui de la pénombre à la lumière[4]. » Le but de l'art est de représenter dès maintenant ce qui ne s'accomplira dans la réalité que dans bien des siècles : le rétablissement de l'harmonie. Dans l'art la volonté individuelle lutte contre la volonté universelle et est vaincue ; un homme vit cette lutte en lui-même, ce n'est pas le philosophe, c'est le poète dramatique, et le poète dramatique c'est Hebbel : « Après Schiller et Gœthe, Hebbel a écrit les drames qui comptent le plus dans la littérature allemande. Parler en détail de ses œuvres c'est simplement remplir un devoir[5]. » Bamberg passe en effet en revue *Judith*, *Genoveva* et *Maria-Magdalena*. On voit qu'il a conversé avec Hebbel. Sans doute il soutient cette opinion bizarre que dans *Genoveva* Hebbel a voulu attaquer le mariage, mais en général, surtout pour *Judith*, il indique très justement l'idée de chaque pièce et les différents motifs qui y jouent un rôle. Il a à la fin un mot d'éloge pour la préface de *Maria-Magdalena*.

Il est en effet pour une bonne part responsable de cette préface. Hebbel a souvent déclaré qu'il ne l'avait écrite que sur les pressants conseils de Bamberg. Aussi Kuh a-t-il vivement reproché à ce dernier d'avoir poussé Hebbel à mettre au monde une œuvre obscure, confuse, d'un style atroce et qui ne valut à son auteur que des sujets de contrariété. Il a déploré l'influence de Bamberg qui a versé à Hebbel le funeste « breuvage philosophique ». « Avec la fréquentation de cet ami intelligent et enthousiaste, mais corrodé par la critique et dominé par les catégories, commença pour Hebbel cette fatale période où on le voit dans ses œuvres courir à la poursuite des problèmes et des énigmes de l'univers[6]. »

Dans sa préface des *Tagebücher* et dans son article sur Hebbel

1. Bamberg, *Briefwechsel*, I, 278 ; 259 ; 274.

2. Cet ouvrage semble maintenant assez rare ; Kutscher (*Fr. Hebbel als Kritiker des Dramas*, p. 227, note) ne l'a trouvé ni à Hanovre, ni à Gœttingue, ni à Berlin, ni à Munich. Je signalerai donc que la bibliothèque de Strasbourg en possède un exemplaire.

3. Bamberg, *Tagebücher*, XVI, *Briefwechsel* I, 275-276. — 4. Bamberg, *Ueber den Einfluss*, u. s. w. 17-18. — 5. *Ibid.*, 19. — 6. Kuh, II, 79-81.

dans l'*Allgemeine Deutsche Biographie*, Bamberg s'est défendu contre les accusations de Kuh. Il ne fait pas de difficultés pour reconnaître qu'il a provoqué la préface en question : « Je me rappelle que Hebbel, qui ne croyait nullement être un penseur, montrait une grande répugnance à écrire cette préface ; il m'en coûta beaucoup de peine pour l'y déterminer ». Mais il persiste à croire que ce travail reste un modèle au point de vue de la forme comme au point de vue du fond [1]. En second lieu il proteste qu'il n'a pas converti Hebbel à l'hégélianisme ni à la philosophie en général. « Le Journal commencé en 1835 prouve que le développement de l'individualité de Hebbel était terminé lorsque je fis huit ans plus tard sa connaissance à Paris. J'étais fort heureux de partager sur les points essentiels ses opinions sur la philosophie et sur l'art, mais même des gens plus éminents que moi n'auraient pas fait admettre à son esprit des idées nouvelles [2]. »

Ce n'est pas tout à fait là ce que prétendait Kuh qui convient que Hebbel, « poussé par un désir maladif de s'expliquer à tout prix », aurait peut-être bien écrit sa préface sans les conseils de Bamberg. Il ne s'agit pas de savoir si Bamberg a détourné Hebbel de sa voie, mais on se demande s'il ne l'a pas encouragé à suivre une voie qu'il n'avait déjà que trop de penchant à choisir et qui était cependant funeste pour lui. En partant de Hambourg Hebbel pensait avec juste raison que ces années de voyage seraient des plus profitables à son talent si elles le forçaient à sortir de lui-même, à entrer en relation avec le monde extérieur, à connaître les hommes et les choses. Mais à Paris il n'essaya même pas de réaliser ce programme ; de la ville il vit les rues et les monuments, mais il ne cessa pas d'ignorer la France et les Français. Il passait ses journées ou bien, assis dans sa chambre, à écrire et à méditer, ou bien, se promenant à travers la capitale, à causer art et philosophie avec Bamberg. C'est ainsi qu'au lieu de plonger dans la réalité vivante il s'enfonça de plus en plus dans la réflexion et l'abstraction. De temps en temps il allait discuter avec Ruge. Celui-ci était par excellence pour lui l'hégélien « mangeur de poètes [3] », le philosophe pour lequel la beauté est un mirage, le théoricien politique pour lequel l'artiste est dans l'Etat une bouche inutile [4]. Hebbel

1. Bamberg, *Tagebücher*, XVII : « Mir ist diese Vorrede stets wie ein grosses Stück Ostseebernstein vorgekommen, über dessen Entstehung die Naturforscher vielleicht noch lange streiten werden, das aber nichts destoweniger die Insekten der Zeit in der es entstanden ist, der Nachwelt überliefert ». Les avis contraires ne manquaient pourtant pas à Bamberg : il écrit à Hebbel : « Sie schreiben ihm [Heine] nicht gemein genug und er meinte : Ihr Vorwort verstehe kein Mensch ». (Bamberg, *Briefwechsel*, I, 252.)

2. Bamberg, *Tagebücher*, XV ; cf. *Allg. D. Biogr.*, XI, 176. — 3. Bw. VII, 175.

4. Cf. un passage de Ruge dans les *Hallische Jahrbücher*, cité par Ludwig, *Schiller und die deutsche Nachwelt*, p. 190 : « In der Totalität seines [Hegels] Systems wie dessen Grundzüge in der *Enzyklopädie* verzeichnet sind, schien die Kunst zunächst nur als ein verschwindendes Moment einen Platz finden zu können, als das historische Moment der Kunstreligion welche im Fortgange der geschichtlichen Entwickelung des Weltgeistes zunächst in die offenbare Religion und sodann in die Philosophie aufzugehen die Bestimmung hat. Darum

prétend, comme nous l'avons vu, qu'il écrivit sa préface de *Maria-Magdalena* en partie pour se démontrer à lui-même que l'art avait encore une raison d'être en ce monde. Mais que son interlocuteur partageât ses vues comme Bamberg ou qu'il les combattît comme Ruge, le résultat pour Hebbel était le même : il errait dans le royaume des idées pures.

II

Si l'on s'en rapportait aveuglément aux jugements portés sur Hegel par Hebbel en maints endroits, on estimerait impossible que Hebbel ait fait le moindre emprunt au philosophe. On a vite fait de rassembler les passages où il s'exprime favorablement sur le compte de Hegel. Il lui reconnaît une grande habileté à ne rien laisser échapper de ce qui peut lui servir pour la construction de son système[1]; pour l'esthétique il le place au-dessus de Lessing qui n'a su qu'appliquer les principes, tandis que Hegel est remonté jusqu'à eux et les a dégagés[2]. De l'*Esthétique* Hebbel dit que cet ouvrage est ingénieux dans les détails et banal dans l'idée fondamentale, bien qu'il faille entendre le mot « banalité » dans un sens plus élevé que le sens ordinaire[3]. Là s'arrêtent les éloges de Hebbel, et ils ne sont pas sans quelque équivoque.

Les reproches sont infiniment plus nombreux. Quelques-uns s'adressent à la philosophie de Hegel en général. La philosophie de l'humanité comme la construisent Herder et Hegel, la croyance à une réalisation toujours plus complète de l'Idée dans le monde, à un progrès de l'esprit de l'univers dans la connaissance de soi-même par le progrès de la race humaine, paraît à Hebbel des plus contestables[4]. Prétendre, comme Hegel, que la nature est inconsciente, reste une opinion insoutenable; comment la nature arriverait-elle à la conscience dans les individus? C'est d'ailleurs un procédé habituel à Hegel que de supprimer cet indéfinissable, la vie, et de prétendre ensuite qu'il a résolu le problème. Ce que c'est que la vie, Hegel ne l'a jamais expliqué quoi qu'il en ait dit, et il fallait qu'il se trompât totalement sur la nature de la question à résoudre pour se flatter d'y parvenir[5]. Il a été aussi incapable que les autres philosophes d'expliquer pourquoi il y a des individus, pourquoi l'universel se fragmente; dire que l'esprit joue avec lui-même n'est pas une réponse[6]. Lorsque Hebbel discute avec Echtritz ou le pasteur Luck sur la religion, il fait bon marché de la philosophie absolue et raille la prétention de Hegel de représenter le Saint-Esprit[7]. Le style de Hegel est pour Hebbel une torture par la

haben wir es gesehen dass eine Zeitlang Hegels Anhänger die Behauptung aufstellten und verfochten, mit der Kunst sei es eigentlich zu Ende. » *Hallische Jahrb.*, 1838, 1682.

1. Tag. II, 3137. — 2. Tag. II, 3256. — 3. Bw. II, 144. — 4. Tag. III, 3914; cf. II, 2220; 3048, 3248. — 5. Tag. III, 4066, 4945; W. XI, 165. — 6. W. XI, 115. — 7. Bw. VII, 32; VI, 485.

façon dont le philosophe désarticule l'organisme de la langue et brouille les signes en se donnant l'air de changer l'ordre des concepts [1]. La philosophie n'est jamais fort claire, mais dans la philosophie absolue règne une obscurité absolue [2].

Hebbel préfère Solger comme esthéticien à Hegel; ce dernier a eu sur l'esthétique une influence néfaste. A la différence de Hegel, Solger était un homme et non pas un simple dialecticien; comme le poète il concentrait l'univers en lui et le créait à nouveau au lieu de le ramener par des tours de passe-passe étymologiques à une maigre formule [3]. Comme le philosophe ignore la vie et l'individu, l'esthéticien ignore la poésie et le poète, volontairement et dédaigneusement. Les théories esthétiques des philosophes renferment des enseignements précieux qu'aucun artiste de valeur ne négligera de s'approprier, fût-ce par une laborieuse étude, mais il y a une partie essentielle de l'esthétique que le philosophe ne peut construire par ses déductions, qu'il ne peut connaître que par les confidences du poète, c'est la façon dont une œuvre d'art surgit peu à peu dans le cerveau de son créateur; on ne l'apprend que par l'observation, non par la simple connaissance des catégories de l'esprit humain et des conséquences qui en découlent. Mais faute d'interroger l'artiste, il arrive souvent que le philosophe raisonne dans le vide, opère sur des abstractions et sur des mots; il tisse péniblement un filet dans lequel le poisson convoité ne se laisse pas prendre. Des études de critique faites par des hommes de métier comme Tieck atteignent plus sûrement le fond des choses [4]. Le sort de la philosophie est trop souvent de se borner à un pur verbalisme; elle se trouve dans une position intermédiaire de plus en plus critique entre l'art et la nature; agir est la plus haute qualité de l'homme et il n'y a que l'art et la nature qui agissent [5].

C'est donc une insupportable arrogance de la part du philosophe que de placer la philosophie au-dessus de l'art; nous avons vu par quels arguments Hebbel combat cette théorie, et le philosophe pour lui sur ce point c'est essentiellement Hegel. Hegel a prétendu que l'art ne représentait qu'une des étapes de l'esprit humain dont le dernier terme est la philosophie et qu'un jour il n'y aura plus d'artistes, mais seulement des philosophes. C'est une affirmation contre laquelle Hebbel ne se lasse pas de protester; à l'entendre il a écrit sa préface de *Maria-Magdalena* pour se démontrer à lui-même et démontrer au public que le poète avait pourtant sa raison d'être et que la valeur de l'art était non pas relative, mais absolue, supérieure à celle de la philosophie [6]. Pour Hebbel cette opinion de

1. Tag. III, 367.
2. Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 47 : « Hebbel sagte einmal : « Sie sind beide [Kant und Hegel] finster; der Unterschied aber is tein grosser : die Finsternis bei Kant ist die einer egyptischen Pyramide; weilt man einige Zeit darin, so wird es nach und nach Licht; bei Hegel aber, da ist « absolute » egyptische Finsternis ».
3. Bw. V, 327. — 4. W. XI, 309-311. — 5. Bw. III, 315. — 6. Bw. VII, 168; VIII, 175; W. XI, 405.

Hegel est une énorme erreur qu'il estime avoir réfutée par sa théorie du drame; cette réfutation lui paraît d'ailleurs la seule possible[1].

Pour conclure, Hebbel tient à affirmer qu'il n'est un élève de Hegel ni de près ni de loin[2]. Contre ceux, Menzel par exemple, qui prétendent retrouver l'hégélianisme dans ses œuvres, Hebbel allègue d'abord qu'il n'a jamais rien pu comprendre de Hegel, et a été obligé de renoncer à lire ses ouvrages dès les premières pages; en second lieu que telle poésie où l'on croit retrouver l'influence de Hegel a été écrite à Wesselburen à une époque où il ne connaissait pas le philosophe même de nom[3]. Bref l'hégélianisme n'a jamais figuré parmi ses maladies[4]. Ce n'est pas que Hebbel prétende qu'il n'y ait aucune parenté entre Hegel et lui. Il voit avec plaisir, à propos d'un compte rendu favorable de *Maria-Magdalena* dans une revue hégélienne, que les disciples commencent à comprendre le lien qui existe entre son drame et leur philosophie[5]. Mais drame et philosophie doivent rester indépendants l'un de l'autre; Hebbel place au plus bas degré les soi-disant tragédies où la dialectique de Hegel, personnifiée par quelques automates, se donne carrière[6]. Il attribue les rapports qui existent entre son drame et l'hégélianisme à ce fait que le contenu général de l'humanité est accessible à chaque individu privilégié et trouve en lui une nouvelle forme[7]. Si dans les propos d'Holopherne on peut découvrir des pensées hégéliennes, c'est que le poète et le philosophe sont arrivés par des chemins différents au même but et non parce que le poète a emprunté des idées toutes faites au philosophe[8].

Bien que l'on puisse appeler Hebbel, dit Kulke, un métaphysicien de naissance, il n'avait aucune sympathie pour la pensée abstraite et pour ses représentants. Un jour que Ruge, dans une discussion, invoquait comme unique raison l'autorité de Hegel, Hebbel lui répondit vivement que c'était là un argument sans valeur[9]. Pour Hebbel la philosophie telle que la pratiquait Hegel, la philosophie systématique ou d'une école, avait, dans l'ensemble des occupations de l'esprit, une portée aussi restreinte que la théologie, ou le droit, ou la médecine. Un homme préoccupé de donner à son intelligence la plus grande extension possible [cet homme, nous le savons, c'est essentiellement l'artiste] pouvait bien se mêler parfois de philosophie, mais uniquement pour prendre çà et là ce que les divers systèmes ont de meilleur et travailler à une nouvelle synthèse; Hebbel était éclectique. En ce sens il félicitait Bamberg, qui trop

1. Tag. III, 3290; Bw. IV, 8; cf. Tag. III, 3978; W. X, 178, sur le point de vue erroné du philosophe. — 2. W. XI, 406. — 3. Bw. V, 45; II, 278. — 4. Bw. VI, 2. — 5. Bw. III, 191; 209. — 6. Bw. III, 27. — 7. Bw. V, 45. — 8. Bw. IV, 53.

9. Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 47; cf. *Ibid* : « Hebbel der sich sonst von den abstracten Darstellungen der Philosophen mehr abgestossen als angezogen fühlte, fand bei Schopenhauer eine Quelle inniger Genusses. Bekannt ist wie er sich von Hegels Logik mit Unmuth weggewendet und wie wenig er in die Denk- und Schreibweise dieses lange Zeit für das grösste philosophische Genie gehaltenen Mannes einzudringen vermochte. »

longtemps s'était laissé entièrement dominer par la pensée de Hegel, d'avoir enfin ramené l'hégélianisme au rang d'un simple facteur de son développement intellectuel [1]. Hebbel voyait entre lui et Hegel l'opposition ineffaçable de l'artiste et du scolastique. Avec un malin plaisir il collectionnait de petites anecdotes qui montraient que Hegel se couvrait de ridicule dès qu'il voulait parler poésie; un vétérinaire de village aurait aussi bien jugé Shakespeare [2].

Sans doute après 1850 Hebbel s'est de plus en plus détourné de la philosophie, mais déjà bien avant cette date il soutenait la théorie qui faisait de lui, à l'entendre, l'adversaire irréconciliable de Hegel, cette théorie que l'art est supérieur à la philosophie. Ce que nous apprend Bamberg de l'état d'esprit de Hebbel en 1844 est tout à fait probant. La conception que Hebbel se faisait alors de l'univers, dit Bamberg, était absolument celle de Spinoza, mais il attribuait la connaissance ou, pour parler plus exactement, l'intuition de l'Idée, uniquement à la puissance de son génie poétique; dans Schelling et dans Hegel il révérait non pas tant ses maîtres que les grands représentants de la pensée moderne divergeant à droite et à gauche. Il connaissait parfaitement l'esthétique allemande, et à côté de Winckelmann et de Lessing, il appréciait surtout Solger, Vischer [3] et Rötscher. C'est d'eux qu'il parlait dans ses entretiens quotidiens avec Bamberg, mais plus souvent encore d'Eschyle, de Sophocle, de Shakespeare, de Gœthe, de Kleist, de Molière et des Espagnols [vraisemblablement de Calderon] [4]. Plus donc que des esthéticiens Hebbel se soucie des écrivains, plus de l'art que de la philosophie, et cela, comme la façon dont il apprécie Schelling et Hegel, confirme ce que nous avons dit.

Hebbel trouve l'*Esthétique* de Hegel ingénieuse dans les détails et banale dans l'idée fondamentale. C'est que cette idée fondamentale n'avait rien de nouveau pour lui. Il avait déjà fait siens un certain nombre des principes de l'hégélianisme. Pour lui comme pour Hegel l'univers a un centre moral, l'Idée; celle-ci se manifeste dans les individus; le développement de l'univers est le développement de l'Idée; il est à la fois être et devenir, identité et changement; il est dialectique; il s'opère par une série de contrastes qu'efface chaque fois la conciliation des contradictoires; l'histoire offre ainsi l'aspect d'un immense drame. Ce sont là des aperçus que nous avons déjà rencontrés dans Hebbel avant 1843, avant le moment où il lit l'*Esthétique* de Hegel. D'où lui viennent-ils? Nous avons tâché d'indiquer quelques sources : Solger, Schelling, Gœthe; il nous faut ajouter les impondérables, les influences ambiantes dont le détail nous échappe, mais dans le nombre les essais infructueux de

1. Bw. III, 315. — 2. W. X, 190; Tag. IV, 5318.

3. En ce qui concerne Vischer, peut-être Bamberg se trompe-t-il. Hebbel lit les *Kritische Gänge* [parus en 1844] à Naples en 1845 et parle alors de Vischer [dans une lettre à Bamberg] comme s'il n'avait encore eu connaissance d'aucun de ses ouvrages [Bw. III, 259]. Vischer n'avait en effet publié jusqu'alors que : *Ueber das Erhabene und Komische* [1837] et sa renommée était médiocre.

4. Bamberg, *Allg. D. Biogr.*, XI, 176.

Hebbel pour lire Hegel à Munich n'entrent guère en ligne de compte. Dans l'*Esthétique* de Hegel ce sont les détails qui attirent l'attention de Hebbel et ce sont surtout des ressemblances de détail que nous allons nous attacher à relever. Tout ce que nous pourrons dire d'ailleurs, c'est que tel passage de Hegel rappelle plus ou moins tel passage de Hebbel; il nous est possible de les confronter; mais apporter la preuve mathématique que le second s'inspire directement du premier, cela ne nous est pas donné. Nous pourrions croire que Hebbel a emprunté de Hegel son concept de la faute tragique; la similitude est frappante; Hebbel la constate lui-même, mais juste au moment où il apprend pour la première fois comment Hegel conçoit la faute tragique[1]. Il n'y a donc pas eu d'influence ou du moins Hebbel a conservé le mérite d'une élaboration originale.

Un examen approfondi nous fera constater que les points de ressemblance entre Hebbel et Hegel sont nombreux. Pourquoi Hebbel ne s'est-il donc posé qu'en adversaire de Hegel, insistant seulement sur ce qui le séparait du philosophe? Il s'agit là d'un trait de son caractère que nous avons déjà signalé. Il y a chez Hebbel l'orgueil de l'autodidacte; comme il s'est donné beaucoup de peine pour apprendre ce qu'il sait, il est porté à s'attribuer tout le mérite de son instruction; il ne veut rien devoir qu'à lui-même et laisse dans l'ombre ce qu'il doit à autrui; il exagère la distance entre lui et ses contemporains. En ce qui concerne Hegel, il déclarait d'autant plus haut qu'il ne faisait pas partie de la troupe des disciples qu'à chaque instant des critiques, souvent malveillants comme Menzel et Julian Schmidt, voulaient l'y enrôler. Il en est certainement arrivé à perdre la notion exacte des rapports entre Hegel et lui.

Dans la première des *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst*, de Rötscher [1837], on trouve un passage qui caractérise et explique parfaitement l'attitude de Hebbel vis-à-vis de Hegel[3]. Rötscher constate que Schelling a émis une théorie générale de l'esthétique, approfondie et détaillée ensuite par Solger et Hegel, et que cette théorie s'est imposée avec une telle force qu'elle ne rencontre plus nulle part la moindre opposition. Tandis que dans la théologie deux partis se disputent, dans l'esthétique règne une parfaite unanimité. Cependant le système Schelling-Solger-Hegel exerce une influence exclusive non seulement sur les philosophes, mais « sur tous les véritables artistes et sur tous les amis éclairés de l'art ». « Autour de cette doctrine se rassembla un large cercle d'adhérents, attirés eux aussi par ces idées; elles perdirent, il est vrai, dans ce milieu quelque peu de leur rigueur et de leur cohésion scientifique; la spéculation est devenue plutôt méditation. Ces adhérents souvent ne se rendent pas compte de la doctrine et de son contenu métaphysique, mais des esprits nobles et réfléchis n'en subissent pas

1. Tag. II, 3088.

2. Nous reviendrons sur ce point. En fait, il est question de la faute tragique non seulement dans la *Philosophie du droit* où Hebbel la découvre en 1844, mais encore dans l'*Esthétique*, qu'il lit en 1843.

3. Rötscher, *Abhandl. zur Phil. der Kunst*, I Abth. 9-14; en particulier 10-11.

moins fatalement son empire. La pensée remplit pour ainsi dire l'atmosphère à un tel point que tous ceux qui vivent dans ce domaine commun la respirent et grâce à elle seulement vivent en bonne santé. Ce que nous venons de dire de l'art, est vrai également du rapport de la spéculation avec la culture générale. La science philosophique est le privilège d'un petit nombre, mais comme elle a pour objet immédiat l'Idée, elle exerce une influence sur tout ce qui est pensée; l'intelligence de la collectivité est attirée dans ce cercle magique de la raison philosophante et se familiarise sans s'en douter avec les découvertes de celle-ci. Mais ceux qui ne ressentent que de loin l'action de cette force, ne vivent pas consciemment dans le royaume des idées où ils sont à vrai dire des étrangers; aussi ne soupçonnent-ils pas que ce qu'il y a dans leurs conceptions et leurs réflexions de précieux et de profond leur vient de la philosophie. C'est pourquoi on assiste à un spectacle bizarre et cependant naturel : dans ce vaste cercle d'adhérents on entend souvent exprimer des choses vraiment sensées, c'est-à-dire des opinions qui ont les relations les plus étroites avec la science philsophique, mais ceux-là même qui doivent à la philosophie des idées profondes l'attaquent à grand bruit et attaquent surtout la théorie particulière dont ils se sont inspirés à leur insu. La philosophie est blâmée et honnie précisément par des gens qui seraient grandement étonnés si on leur démontrait que tout ce qu'ils ont dit de juste, de solide et de sensé, a sa justification dans cette philosophie qu'ils combattent. »

III

Pour Hegel, comme nous l'avons déjà indiqué, l'art a une valeur métaphysique et prend place à côté de la religion et de la philosophie comme une des trois révélations du divin ou de l'Idée; il remonte à la véritable réalité qui échappe à nos sens; du chaos des incidents, des situations, des caractères, il dégage les lois de l'univers. Le royaume de l'art est le royaume de l'esprit absolu [1].

Ce qui distingue l'art de la religion et de la philosophie, c'est qu'il ne révèle pas l'Idée dans sa pure spiritualité mais sous une forme sensible; il est union indissoluble de l'Idée et d'une forme. C'est là un principe si fondamental qu'il sert à déterminer les périodes dans l'histoire universelle de l'art [2]; il gouverne le rythme auquel obéit l'évolution artistique de l'humanité.

Partout dans l'existence nous découvrons un dualisme, l'opposition de l'Idée et de l'apparence, de l'infini et du fini, de l'un et du multiple, de la liberté et de la nécessité, ou quelque nom que l'on veuille donner à chacun des deux termes. L'homme en particulier a conscience de posséder une double nature et cette dualité est pour

1. *Hegels Werke*, 1842, 2te Auflage, X. Bd., 1. Abth., 11-12; 193 et suiv.; 121.
2. *Ibid.*, 1. Abth., 92-103, symbolische, klassische, romantische Kunst: à chaque période, l'Idée pénètre un peu plus la forme que dans la période précédente.

lui une source de souffrances. A côté de la religion et de la philosophie, l'art se présente comme une suppression de la contradiction primordiale; l'art est essentiellement conciliation. C'est ce qu'ont reconnu plus ou moins clairement les esthéticiens qui ont précédé Hegel, à savoir Kant, Schiller, Schelling, Schlegel, Solger, mais Hegel est le premier, à son avis, qui ait formulé cette théorie avec une parfaite netteté [1].

Ce sont là sur l'esthétique des aperçus généraux qui ne se distinguent pas de ceux de Hebbel; nous passons maintenant à des vues plus particulières où nous constatons le même accord entre le poète et le philosophe.

L'art, étant la révélation de l'Idée, doit « purifier » l'apparence pour faire ressortir le supra-sensible, le général, le spirituel. L'art est plus réel que la nature puisqu'il ne conserve de la nature que le véritablement existant. C'est d'ailleurs l'Esprit qui pose la Nature ou, si l'on veut, qui la crée; elle est une extériorisation de l'Idée; l'art retourne à l'origine de la Nature; la beauté artistique est supérieure à la beauté naturelle [2]. Il est donc absolument faux de prétendre que l'art doit imiter la nature; Hegel, s'appuyant sur l'autorité de Winckelmann, combat longuement et à diverses reprises le naturalisme; il passe en revue, pour les blâmer, Iffland, Murillo et l'école hollandaise [3]. Hegel n'ignore pas cependant qu'il convient de se garder du défaut inverse : l'abstraction. Il s'élève contre un idéalisme déplacé qui méprise « le quotidien de la réalité, la prose commune de l'existence ». Le supra-sensible a ses droits dans l'art, mais le sensible conserve aussi les siens, de même que dans l'homme le corps est inséparable de l'âme tant que l'individu est vivant; or l'art n'existe pas sans la vie. Hegel consacre de nombreuses pages à ce qu'il appelle « la détermination extérieure de l'Idée [4] ». De même s'il blâme chez l'artiste une objectivité excessive par laquelle l'artiste s'asservit à la réalité, il est tout autant l'ennemi d'une subjectivité exagérée qui en use avec la réalité au gré de la fantaisie de l'artiste. En pareil cas, en effet, le but qu'atteint, volontairement ou non, l'artiste, n'est pas la mise en valeur de l'Idée dans la nature, mais la transposition dans cette dernière d'une individualité dans ce qu'elle a de plus capricieux et de plus particulier [5]. Hegel prêche à l'artiste le respect de la réalité. Il condamne résolument l'art moralisant; l'art se suffit à lui-même; il est par essence liberté [6].

Dans l'œuvre d'art le sensible est spiritualisé, tandis que le spirituel devient sensible; la beauté est l'apparition sensible de l'Idée [7]. C'est ainsi que Hebbel définit de son côté la forme qui constitue pour lui la caractéristique de l'œuvre d'art. Il en résulte que le plaisir esthétique n'est ni un désir sensuel ni une jouissance intel-

1. *Hegels Werke*, 1. Abth., 124-130; 257-258; 70-72; 72-88. — 2. *Ibid.*, 1. Abth., 196; 38; 118-120; 191-192; 207-208; 211-212. — 3. *Ibid.*, 1. Abth., 54-59; 202-206; 213-214. — 4. *Ibid.*, 1. Abth., 306-351 : die ausserliche Bestimmtheit des Ideales : en particulier 306-308; 318-321. — 5. *Ibid.*, 1. Abth., 337-349; 334-337; 350-351. — 6. *Ibid.*, 1. Abth., 68-69. — 7. *Ibid.*, 1. Abth., 50-51; 141; 145-146.

lectuelle, car le désir sensuel s'attache au particulier tandis que la jouissance intellectuelle procède de la contemplation du général [1].

L'œuvre d'art est un organisme, c'est-à-dire un ensemble dont les parties sont distinctes et cependant forment un tout parce qu'elles dépendent d'un même centre, parce que, en tant qu'actives, elles tendent vers un même but, en un mot parce qu'elles ont leur origine et leur fin dans l'idée qui détermine l'organisme; comme un organisme, l'œuvre d'art possède à la fois l'unité et la multiplicité. Le type de l'œuvre d'art est l'individu vivant, le héros ; toute œuvre possède en effet une individualité. Comme un organisme, elle est à la fois finie et infinie [2].

Dans l'artiste Dieu est à l'œuvre. Dieu, en effet, est l'Esprit, dont la Nature inconsciente est l'extériorisation. Dans l'homme, surtout dans l'artiste, l'Esprit trouve un médiateur grâce auquel la Nature se réveille de son sommeil; l'artiste, ou l'Esprit qui est actif en lui, crée le monde à nouveau en le spiritualisant, en dégageant partout l'Idée [3]. Du fait que Dieu inspire l'artiste, il résulte que la raison humaine est incapable de comprendre entièrement comment procède l'artiste. Dans l'activité artistique il y a un mélange de conscient et d'inconscient; par l'inconscient l'artiste participe de l'Esprit; il en reçoit le don de la fantaisie et de l'enthousiasme. Il est impossible à la réflexion ou à l'intelligence (*Verstand*) de créer le beau; celui-ci réside dans une sphère supérieure [4]. Il faut cependant se garder du défaut opposé et ne pas prétendre, comme on l'a fait à une certaine époque, que l'artiste doit s'affranchir de toutes les règles, pour sauvegarder son originalité, et n'agir que selon son inspiration, fût-elle en apparence des plus absurdes. La véritable originalité, indispensable à l'artiste, ne consiste pas dans l'excentricité ni dans la fameuse ironie romantique, mais dans l'objectivité bien entendue par laquelle l'artiste subordonne les caprices de son individualité à la raison de l'univers [5]. Il n'en reste pas moins vrai que dans l'art le génie est un don inné et par là principalement il se distingue du talent que l'on peut acquérir par un exercice judicieux de l'intelligence [6]. Tout ce que nous venons de dire de l'artiste s'applique au poète, plus encore qu'à l'architecte, au sculpteur, au peintre et au musicien, car c'est lui qui se consacre à l'art le plus complexe, le plus subtil et aussi le plus exactement symbolique de l'Idée [7].

La poésie est en effet l'art où l'Esprit se manifeste le plus complètement; elle concilie l'objectivité de l'architecture, de la sculpture et de la peinture avec la subjectivité de la musique et constitue ainsi une véritable synthèse des autres arts. La poésie n'opère pas sur des éléments matériels et périssables : le bois, la pierre, la toile, les couleurs, et elle ne considère pas les sons en tant que sons comme la musique mais en tant que symboles de l'Idée; la

1. *Hegels Werke*, 1. Abth., 47-49. — 2. *Ibid.*, 1. Abth., 151-154; 197; 227-228; 3. Abth., 247-251; 253; 269-270. — 3. *Ibid.*, 1. Abth., 39-42. — 4. *Ibid.*, 1. Abth., 51-53; 353-356; 360-362; 142; 3. Abth., 241. — 5. *Ibid.*, 1. Abth., 35-37; 369-374. — 6. *Ibid.*, 1. Abth, 356-360. — 7. *Ibid.*, 3. Abth., 270-273.

poésie est tout entière esprit; ce qu'elle combine, ce sont les représentations de notre imagination et les idées de notre intelligence; l'Esprit devient objectif à lui-même. Aussi, tandis que les moyens d'expression des autres arts sont limités et que chacun n'est capable de représenter qu'un certain aspect de la Beauté, la poésie peut exprimer tout ce que renferme l'univers et la Beauté sous toutes ses formes; elle est l'art universel. Dans la poésie l'art atteint son dernier terme, à la limite de la religion et de la philosophie [1].

Comme l'art en général, mais au plus haut degré, la poésie unit indissolublement le particulier et le général. Elle ne se borne pas à reproduire les images que le monde sensible enfante dans notre fantaisie, elle montre que la totalité de ces images constitue un vaste ensemble qui doit son unité à l'Idée partout présente. Mais l'Idée n'est pas considérée dans son abstraction, comme un pur concept; elle est sensible, vivante, animée. Hegel distingue soigneusement la poésie de la pensée philosophique, et insiste sur le caractère indispensable pour la poésie de l'image ou de la représentation sensible [2]. Entre la prose et la poésie il y a la même différence qu'entre l'intelligence et la raison (*Verstand*; *Vernunft*); la poésie saisit par l'intuition l'unité de l'univers et l'omni-présence de l'Idée, tandis que la prose ne perçoit que l'enchaînement empirique des faits [3].

De même que la poésie est le dernier terme de l'art, le drame est le dernier terme de la poésie; il réunit l'objectivité de l'épopée et la subjectivité du lyrisme, mais il se distingue de l'épopée en particulier en ce qu'il représente une action (*That*, *Handlung*), tandis que l'épopée représente un événement (*Begebenheit*) [4].

L'art discerne sous les apparences l'Idée; plus que tous les autres artistes, le poète dramatique doit découvrir quelles sont les puissances éternelles qui sont à l'œuvre dans l'univers et comment en particulier elles se révèlent dans les actions et déterminent la destinée des hommes. Le véritable sujet de la tragédie est le divin, l'Etre, la Substance, mais le divin tel qu'il apparaît en ce monde pour inspirer l'activité humaine, sans cesser d'être le divin, c'est-à-dire l'Etre moral; le véritable sujet de la tragédie est donc l'Idée morale qui forme le centre de l'univers [5].

Mais l'Idée se manifeste déjà dans l'ensemble de l'activité et des destinées humaines, c'est-à-dire dans l'histoire. Cependant l'histoire telle que la vivent les hommes et que l'écrivent les historiens, est encombrée de détails, d'incidents et de hasards; la tâche du poète dramatique est de dégager l'absolu de la relativité sensible et de

1. *Hegels Werke*, 3. Abth., 220-234. — 2. *Ibid.*, 3. Abth., 239; 242-243; 319-320; 276-282.

3. *Ibid.*, 3. Abth., 237-246 : die poetische und prosaische Auffassung; 246-270 : das poetische und prosaische Kunstwerk. Cf. encore un certain nombre de remarques qui concordent avec des remarques correspondantes de Hebbel; 3. Abth., 322-325 : epopée, lyrisme, drame = objectivité, subjectivité, objectivité-subjectivité = Begebenheit, Gemüt, Handlung; 420-423 : le général et le particulier dans le lyrisme; 425-426, 427-428 : la ballade; 435-437 : le Volkslied; 408 : caractère dramatique du *Nibelungenlied*.

4. *Ibid.*, 3. Abth., 479; 481-483; 322-325 — 5. *Ibid.*, 3. Abth., 485-486; 527-528.

dévoiler l'Idée. Il peut donc en user assez librement avec les données historiques; ce serait même un défaut de sa part de s'en tenir fidèlement aux faits. Le drame est supérieur à l'histoire comme l'art est supérieur à la nature et pour la même raison : parce que l'Esprit apparaît plus admirablement dans le drame et dans l'art que dans l'histoire et dans la nature. L'évolution de l'humanité est sans conteste la manifestation progressive de l'Idée; le drame est essentiellement une philosophie de l'histoire [1].

Dans la réalité l'Idée morale ne reste pas une et abstraite; elle se divise en idées secondaires dont chacune fournit à l'activité humaine un but idéal : la famille, la patrie, la religion, la gloire, l'amitié, la race, l'amour, l'honneur, etc. Ce sont les puissances générales et éternelles qui gouvernent l'univers moral; elles ne sont pas le Divin absolu lui-même, mais les filles de l'Idée absolue; elles en procèdent, elles en sont des moments particuliers et sont par nature vraies, justes et raisonnables [2]. Mais ces puissances morales elles-mêmes ne peuvent rester abstraites; elles doivent s'incarner dans des individus. Le plus bel exemple d'une opération de ce genre est la mythologie grecque; les dieux grecs personnifient les différentes puissances morales; ce sont cependant de véritables individus et on ne doit pas penser à une vaine et pâle allégorie. Mais les dieux vivent aussi dans le cœur de l'homme; dans l'individu chaque idée morale devient sentiment, passion ou, comme disaient plus justement les Grecs, πάθος; elle anime l'homme tout entier, elle absorbe son individualité, au moins pour un temps; il n'est plus que foi, amour, patriotisme [3]. Il convient du reste de remarquer que l'Idée n'est pas étrangère à la nature de l'homme; elle compose au contraire ce qu'il y a de substantiel ou d'absolu en lui; la difficulté pour le poète dramatique est de montrer d'une part que les idées morales existent par elles-mêmes, indépendamment de l'homme, d'autre part qu'elles s'incarnent dans les individus sans cesser d'être elles-mêmes et sans supprimer cependant l'individualité en tant que telle [4]. C'est le problème que l'art a éternellement à résoudre : représenter le général dans le particulier.

La base de la poésie et surtout du drame c'est donc le héros, une individualité extraordinaire dans laquelle se personnifie une idée morale; celle-ci ne reste pas à l'état de concept abstrait dans l'esprit du héros, elle constitue son caractère, elle remplit son cœur, elle devient passion; s'il réalise cette idée, ce n'est pas dans l'intérêt de l'absolu, mais pour sa satisfaction personnelle. L'antiquité était plus favorable aux héros que les temps modernes où l'État est fortement organisé et où les idées morales se réalisent grâce à leur expression dans les lois écrites par une activité impersonnelle et collective [5]. Tout au plus les princes et les rois ont-ils conservé quelque chose de l'indépendance des héros antiques qui

1. *Hegels Werke*, 3. Abth., 266-267; 1. Abth., 13; *Ibid.*, IX. Bd. [*Philosophie der Geschichte*], 11-15; 22-25; VIII. Bd. [*Philosophie des Rechtes*], 341-342. — 2. X. Bd., 1. Abth., 276-277; 3. Abth., 527. — 3. *Ibid.*, 1. Abth., 280-282; 285-290; 291-295; — 4. *Ibid.*, 1. Abth., 282-283. — 5. *Ibid.*, 1. Abth. 227-228; 231-233; 233-235.

dictaient la loi d'après l'inspiration de leur cœur; aussi le drame moderne prend-il de préférence pour personnages les souverains et les grands seigneurs, mais sans pouvoir égaler à ce point de vue le drame grec malgré les efforts de Gœthe et de Schiller [1]. Il y a cependant encore des héros et il y en aura toujours : ce sont les grandes individualités historiques (*welthistorische Individuen*) qui apparaissent dans les crises importantes de l'histoire de l'humanité. En de pareilles crises les lois établies, les droits consacrés, les devoirs reconnus ne sont plus valables, car le moment est venu où ils doivent faire place à d'autres. C'est alors que l'Esprit suscite un héros qui apporte une nouvelle table des valeurs et détruit l'ancienne. Ce héros agit selon une grande idée; c'est un « point de vue de valet de chambre » que d'expliquer ses exploits par des caprices, des hasards et des passions mesquines; il sait ce qui à son époque est nécessaire au salut de l'humanité et il est l'instrument de l'Esprit qui conduit le genre humain de degré en degré vers un but infiniment élevé [2].

Il reste vrai que le grand individu historique n'agit pas volontairement pour le plus grand bien de l'Idée, mais dans son propre intérêt, pour satisfaire une ambition grandiose sans doute, mais égoïste. Il est certain que l'homme est incapable d'agir selon l'idée pure; sa conduite n'est déterminée que par son intérêt personnel poursuivi de toutes les forces de son individu, c'est-à-dire par une passion. L'Esprit le sait et en profite; on peut parler d'une « ruse de l'Esprit » (*List der Vernunft*) qui fait battre ensemble les individus guidés par leurs passions et recueille ensuite tous les fruits de la victoire qui marque un progrès de l'univers. Le bonheur des individus ne compte pas pour l'Idée; ils sont impitoyablement sacrifiés. C'est ainsi que les grands individus, Alexandre, César, Napoléon, ont eu une destinée misérable. Avec raison, car leurs actes n'étaient pas déterminés consciemment par l'Idée mais par leur intérêt individuel, et tout ce qui est intérêt individuel rentre dans la sphère du monde sensible pour y être jugé selon une justice relative sinon absolue. La seule récompense que l'Esprit doive aux grands hommes est dans l'éternité la gloire et il la leur accorde [3].

De ce qui précède résulte la conception de la faute tragique. Nous avons vu que l'Idée centre de l'univers se fragmente en un certain nombre d'idées secondaires dont chacune fournit à l'activité humaine un but idéal, la famille, la patrie, la religion, l'amour, l'honneur, etc. Chacune de ces idées est en elle-même vraie, juste, raisonnable, éternelle. Cependant il se peut qu'elles entrent en conflit; dans l'*Antigone* de Sophocle, par exemple, l'idée de la famille, des devoirs envers un frère, est en conflit avec l'idée de l'État, du traitement infâme mérité par un ennemi du peuple. Dans cette opposition de deux idées chacune est personnifiée

1. *Hegels Werke*, 1. Abth. 241-242; 243-247. — 2. IX. Bd. (*Phil. d. Gesch.*), 36-40; VIII. Bd. (*Phil. des Rechtes*), par. 124. — 3. IX. Bd., 30-32; 41; 34; VIII. Bd., par. 348; 344; 345.

par un individu, et cet individu veut faire triompher un principe, juste en lui-même, mais qu'il ne peut soutenir qu'en attaquant un autre principe également juste. L'individu a donc le tort de montrer une prédilection exclusive, une intelligence bornée; il ne voit pas les deux faces du problème; il n'envisage sa conduite que sous un seul point de vue; par son obstination passionnée à vouloir imposer son opinion, même justifiée, il commet la faute tragique [1].

Telle est la théorie de la faute tragique qu'expose l'*Esthétique*. Elle est en tous points celle de Hebbel. L'individu est coupable parce que dans un intérêt personnel, par égoïsme, pour affirmer son individualité, il veut faire prévaloir une idée, son idée. Cependant Hebbel n'a découvert la théorie de la faute tragique dans Hegel qu'un an après *Maria-Magdalena*, en lisant la *Philosophie du droit* [2], et il regrette alors de n'avoir pas pu citer Hegel contre Heiberg. Dans le passage de la *Philosophie du droit* auquel renvoie Hebbel, Hegel, critiquant la théorie de l'ironie de Solger, expose que l'essence de la tragédie est le conflit de deux idées morales également vraies, représentées chacune par un individu qui a le tort de lutter contre l'autre et de s'attaquer ainsi à l'Idée [3]. Dans tout ce paragraphe, d'ailleurs, Hegel combat ceux qui veulent faire de l'opinion individuelle la source du droit et prétendent que l'homme agit justement du moment qu'il croit le faire ou que son intention est bonne. Hegel rappelle qu'il y a une forme du droit indépendante de la volonté individuelle, à savoir l'Idée; la volonté individuelle, en tant qu'elle prétend s'affirmer et maintenir sa subjectivité à côté de l'objectivité de l'Idée, est mauvaise; l'individualité, en tant que telle, est la source du mal [4]. Elle se pose comme un absolu et elle est pourtant bornée, de sorte qu'elle ne peut apercevoir tous les aspects de son acte; elle offense la moralité en croyant la défendre parce qu'elle se laisse fasciner par une des faces de la moralité : de là ses fautes [5]. Hegel arrive finalement au même résultat que Hebbel, mais nous devons admettre que ce dernier conserve le mérite propre de sa découverte, soit qu'il n'ait pas lu le passage cité de l'*Esthétique*, soit qu'il ne l'ait pas remarqué.

Par le conflit d'où résulte la faute tragique, l'unité de l'Idée a été troublée; mais la beauté de l'Idée réside précisément dans son harmonie; il faut donc que l'art rétablisse la beauté après la dissonance, qu'il ne représente le conflit que pour préparer la conciliation. La justice éternelle sauvegarde les droits de l'Idée en supprimant les individualités qui l'attaquent; ces individualités disparaissent parce que bornées et arrogantes, mais leur défaite n'enlève rien de sa moralité à l'idée qu'elles soutenaient. L'individu peut ou être totalement supprimé s'il résiste, ou reconnaître ses torts et se résigner. Le général demeure pendant que le particulier s'évanouit. L'impression finale de la tragédie est l'apaisement, la con-

1. *Hegels Werke*, X. Bd., 1. Abth., 276-277; 232; 3. Abth., 529. — 2. Tag. H, 3088. — 3. *Hegels Werke*, VIII, Bd., par. 140 [p. 196-197, note]. — 4. *Ibid.*, par. 140 [p. 185; 191], par. 139 [p. 181]. — 5. *Ibid.*, par. 115; 117; 118; 82, 83 [das Unrecht].

fiance en la toute-puissance et l'éternité de l'Idée [1]. Hegel fait preuve du plus grand optimisme; à travers tous les bouleversements de l'histoire subsiste pour lui l'immutabilité de Dieu. La conciliation de la tragédie n'est pas autre chose que la moralité, telle qu'il en expose la théorie dans la *Philosophie du droit* : la volonté individuelle renonce à la lutte et se confond avec l'Idée; elle ne veut plus son bien particulier; elle veut le bien; elle rentre dans la volonté universelle; l'Etat idéal où s'identifient la volonté de l'individu et celle de la collectivité, est la réalisation en ce monde de la moralité [2].

Sur la différence du drame antique et du drame moderne, Hegel ne s'exprime pas autrement que Solger et Gœthe. Dans le drame antique domine l'Idée; l'intérêt se concentre sur le conflit des puissances éternelles, aspects divers de l'Idée; le sort des individus est secondaire; le Destin les écrase avec indifférence. Dans le drame moderne, au contraire, l'individu occupe la première place; l'art du dramaturge se déploie dans la peinture des caractères, dans l'évolution psychologique, dans le choc des passions, dans la complication de l'intrigue [3]. Hegel étudie longuement le drame antique et ses éléments : le chœur dans les chants duquel s'exprime directement l'Idée; les personnages qui ont une fermeté et une simplicité héroïques, ignorant les hésitations, les doutes, tendant avec une volonté inflexible vers un seul but; la conciliation enfin qui élève l'âme en montrant comment, non pas un destin aveugle, mais des lois morales et bienfaisantes refoulent l'individualité en deçà des limites qu'elle n'aurait pas dû dépasser [4].

Dans le drame moderne qu'examine ensuite Hegel, les idées morales qui entrent en jeu sont bien plus différenciées, particularisées, éloignées de l'Idée unique; des mobiles apparaissent qui, quoiqu'en eux-mêmes généraux et impersonnels, comme l'honneur ou l'amour, intéressent cependant de beaucoup plus près la personnalité; dans les personnages on remarque une bien plus grande complexité; comme le hasard joue un beaucoup plus grand rôle dans l'action, les caractères se modifient selon des incidents multiples et le véritable conflit se déroule au sein des caractères par les hésitations et les réflexions qu'ils ne peuvent éviter; en ce qui concerne le dénouement et la conciliation enfin, comme le drame moderne plonge beaucoup plus avant dans la réalité sensible, l'Idée, lorsqu'elle intervient pour rétablir l'harmonie, prend une forme beaucoup moins abstraite et grandiose; ce ne sont plus les dieux qui punissent le coupable, mais le gouvernement contre lequel il a conspiré ou les juges constitués par la société pour décider de son sort. En second lieu, ce dénouement est, au moins en apparence, beaucoup plus le résultat du hasard, d'événements fortuits, que d'une justice immanente [5]. D'une façon générale Hegel ne cache pas ses préférences pour le drame antique. Dans le même ordre d'idées, il

1. *Hegels Werke*, X. Bd., 1. Abth. 257-258; 3. Abth., 530-532. — 2. *Ibid.*, IX. Bd., 45-46; VIII. Bd., par. 141 Zusatz; 145; 146; 147; 257; 258; IX. Bd. 48-50. — 3. *Ibid.*, X. Bd., 3. Abth., 540-544. — 4. *Ibid.*, 545-559. — 5. *Ibid.*, 563-574.

remarque dans sa *Philosophie du droit* que, chez les anciens, l'individu était responsable non seulement pour un acte volontairement commis, mais encore pour les conséquences involontaires de cet acte ou les aspects qui lui en avaient échappé; Œdipe était puni comme parricide quoiqu'il eût tué son père sans le savoir : c'est que l'on ne considérait pas l'activité individuelle mais le crime lui-même, l'offense faite aux lois morales. De même le droit de l'individu vis-à-vis du droit de la collectivité entrait beaucoup moins en ligne de compte que chez les modernes [1].

Si la tragédie est le domaine de l'Idée [malgré le changement de point de vue chez les modernes], la comédie est le domaine de l'individuel. Nous rions parce que nous savons que les personnages et les événements de la comédie manquent de toute réalité substantielle, de sorte qu'il nous est impossible de prendre au tragique les pires catastrophes; nous sommes dans le monde des apparences et nous voyons cependant les personnages prendre ces apparences cruellement au sérieux; le contraste des moyens employés et du but provoque notre gaieté [2]. Mais en niant l'éternel et l'absolu pour ne laisser subsister que la subjectivité sans limites, la comédie se supprime elle-même et supprime l'art, révélation de l'Idée; par delà le drame, elle est le dernier terme de la poésie et par conséquent de l'art lui-même [3].

Dans les drames de Hebbel nous retrouvons çà et là, je ne dirai pas l'influence de Hegel, mais des pensées hégéliennes. A propos de *Judith* nous nous souvenons du passage sur le peuple juif dans la *Philosophie de l'histoire* [4], et dans la *Philosophie du droit* la situation de la femme vis-à-vis de l'homme est définie comme l'a fait Hebbel : la femme n'est pas faite pour l'action comme l'homme; elle n'agit pas selon la raison mais selon ses caprices; elle est destinée à une vie tranquille, végétative, à la vie familiale; elle est le centre de la famille, elle est la prêtresse du culte du foyer [5]. A propos de *Genovcva*, nous rappellerons les passages de la *Philosophie de l'histoire* sur le péché originel et la venue du Christ [6]. Le péché originel est la connaissance du bien et du mal, c'est-à-dire la conscience que prend l'individu d'exister pour lui-même en dehors de l'absolu; il oppose sa subjectivité à l'objectivité de l'Idée. Si l'on considère le christianisme comme un drame, on a ici la faute tragique; elle correspond dans *Genovcva* au moment où Golo, qui a vécu jusqu'alors dans l'état d'innocence, ne connaissant encore ni le vice ni la vertu, devient un pécheur en prenant conscience de son amour coupable pour Geneviève; c'est le moment où il dépose un baiser sur les lèvres de la comtesse évanouie; dès lors il ne songera plus qu'à affirmer son individu contre l'Idée, à satisfaire une passion charnelle, la chair, l'élément matériel et périssable dans l'homme, étant considérée comme le principe du mal et s'opposant à l'élément spirituel

1. *Hegels Werke*, VIII. Bd., par. 117; 118; 124; 261 [Zusatz]. — 2. *Ibid.*, X. Bd., 3. Abth., 526-527; 533-537; — 3. *Ibid.*, 579-580. — 4. *Ibid.*, IX. Bd., 283-242. — 5. *Ibid.*, VIII. Bd., par. 166. — 6. *Ibid.*, IX. Bd., 390-396.

et éternel par lequel l'homme participe de l'absolu. Dans le drame du christianisme, la venue du Christ marque le dénouement ou la conciliation. L'esprit s'est fait chair; l'absolu s'est incarné dans l'individuel pour l'absorber; les souffrances et la mort terrestres du Christ sont le retour de l'homme en Dieu; ces souffrances et cette mort sont nécessaires pour cimenter la nouvelle et définitive alliance entre la créature et son créateur. L'humanité immole le Christ comme son représentant et s'immole avec lui. La passion du Christ se reproduit symboliquement dans la passion de chaque saint et en particulier de Geneviève; elle est le Christ, Golo l'humanité. C'est ainsi que *Genoveva* apparaît comme l'une des innombrables formes sous lesquelles se joue le drame du christianisme au sens hégélien [1]. A propos de *Maria-Magdalena* enfin nous rapprocherons du drame de Hebbel les paragraphes de la *Philosophie du droit* sur la constitution de la famille, l'éducation des enfants et le respect dû à leur individualité par les parents [2]. Dans sa préface de *Maria-Magdalena*, Hebbel condamne les tragédies bourgeoises basées [comme *Kabale und Liebe*] sur les conflits résultant de la séparation des classes sociales. De même Hegel, dans son *Esthétique*, considère ces conflits au point de vue dramatique comme superficiels; ils ne doivent servir que de préparation aux véritables conflits dramatiques, ceux qui résultent de l'opposition de deux idées morales également justifiées [3].

Ainsi de tous côtés nous découvrons des points de ressemblance entre la pensée de Hebbel et celle de Hegel. Le désaccord ne porte que sur cette opinion que Hebbel reproche à Hegel à peu près toutes les fois qu'il le nomme : l'art n'est pas le terme de l'évolution de l'esprit humain; il est inférieur à la religion et surtout à la philosophie [4]. Mais en vérité cette question vaut-elle qu'on la soulève aussi souvent que le fait Hebbel? Qu'on la tranche dans son sens ou dans le sens de Hegel, peu importe à l'art lui-même; l'esthétique et en particulier la théorie du drame ne subissent dans aucun cas la moindre modification. La preuve en est dans l'accord de Hegel et de Hebbel sur tant d'autres points, même sur les plus essentiels [5]. Qu'est-ce qui est dans les théories de Hebbel, d'un côté produit original de sa réflexion et par conséquent concordance fortuite avec

1. Sur Margaretha, personnification du principe du mal, cf. dans Hegel le passage sur les sorcières. IX. Bd., 510-513. — 2. VIII. Bd., par. 174; 175.

3. *Ibid.*, X. Bd., 1. Abth., 262-268. Relevons encore quelques détails : Hegel réclame des caractères dramatiques comme Hebbel la variété, l'individualité et l'unité (X. Bd., 1. Abth., 295-306); il est l'ennemi d'un style trop orné *Ibid.*, 3. Abth., 496-498); il déclare qu'un drame n'est un drame qu'à la condition de pouvoir être joué *Ibid.*, 3. Abth., 502, 512-516).

4. Dans l'*Esthétique* Hegel traite cette question en de rares endroits : X. Bd., 1. Abth., 13-16; 91-92; 131-134; 3. Abth., 232-234; 579-581.

5. Il convient d'ailleurs de remarquer que Hebbel semble avoir partagé un moment, nous ne savons pas exactement quand, cette opinion de Hegel : « Es ist doch einer meiner dümmsten Gedanken gewesen dass die Kunst abgeschlossen sei », écrit-il en janvier 1840 (Tag. II, 2238). En effet, si l'évolution de l'art n'est pas indéfinie, il doit faire place tôt ou tard à une expression plus haute de l'Esprit, comme le prétend Hegel.

une théorie de Hegel, d'un autre côté, influence indirecte du philosophe et en troisième lieu enfin influence directe, nous avons dit que nous renoncions à le savoir avec certitude ; un départ rigoureux est impossible.

IV

A Copenhague en 1843, Hebbel lut un ouvrage d'un disciple de Hegel : les *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst* de Rötscher [parues en 1837-1838]. La dissertation sur les *Wahlverwandtschaften* lui plut particulièrement : pour l'art d'analyser, puis de reconstruire cette œuvre du génie, il mettait Rötscher au-dessus de Lessing et des Schlegel [1]. Des trois travaux dont se compose le volume, le premier : *das Verhältnis der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke* [2], est d'ordre plutôt théorique. Rötscher y suit les traces de son maître et par suite il se rencontre souvent avec Hebbel. L'art est pour lui la manifestation de l'esprit absolu, l'apparition de l'Idée sous une forme sensible. L'artiste ne doit pas imiter servilement la nature et il a le droit de modifier l'histoire pour la rendre plus nettement philosophique [3]. L'œuvre d'art a quelque chose de mystérieux ; elle est la conciliation du réel et de l'idéal, du fini et de l'infini, une conciliation entière et qui se produit une fois pour toutes [4]. Chaque œuvre d'art est infinie ; c'est un microcosme où se reflète l'univers ; elle est inépuisable [5]. La pensée philosophique et l'activité artistique poursuivent le même but et travaillent à résoudre le même problème, quoique par des moyens différents : retrouver l'un sous le multiple, l'absolu dans le relatif. C'est pourquoi le philosophe est parfaitement en état de comprendre et de commenter l'artiste ; il est vrai que pour Rötscher comme pour Hegel, ce fait même démontre la supériorité de la philosophie ou de la pensée pure sur l'art ; car l'Esprit s'est élevé dans le philosophe à un degré de plus ; ce qui s'accomplissait inconsciemment dans le cerveau du poète, s'accomplit consciemment dans le cerveau du penseur [6].

Rötscher était ici en désaccord avec Hebbel, mais il devait lui plaire cependant parce qu'il annonçait l'intention de faire de l'esthétique d'une façon plus concrète, de se livrer pour ainsi dire à l'esthétique appliquée. Le but de Rötscher était de prendre pour objets de démonstration certaines œuvres d'art particulièrement remarquables, de mettre au jour, par l'analyse, l'Idée qui constitue le centre de chacune, mais ensuite de montrer comment la forme cor-

1. Bw. IV, 70.
2. Rötscher, *Abhandl. zur Philosophie der Kunst*, 1. Abth., 1-73. — Nous parlons ici des deux premières parties des *Abhandlungen* ; la troisième [sur le contenu philosophique de la seconde partie du *Faust*, 1840] et la quatrième [sur *Roméo et Juliette* et *le Marchand de Venise*, au point de vue théâtral, 1842] ne paraissent pas avoir laissé de traces sensibles dans l'esprit de Hebbel.
3. *Ibid.*, 4-5. — 4. *Ibid.*, 6. — 5. *Ibid.*, 17 ; 57. — 6. *Ibid.*, 49-55.

respond parfaitement dans chaque chef-d'œuvre à l'Idée, comment il y a pour un chef-d'œuvre donné une seule forme possible et par conséquent nécessaire. Dans l'œuvre d'art Rötscher ne considérait pas exclusivement ni même principalement, comme les purs philosophes, l'élément intellectuel; il réservait à l'élément sensible la place qui lui était due; pour parler comme Gœthe, dans l'œuvre d'art le *Wie* n'était pas sacrifié au *Was*[1]. Comme définition de la forme, Rötscher ne recourt pas à une autre formule que Hebbel : la forme est l'expression de l'infini dans le fini et en cherchant à préciser son idéal de la critique littéraire et artistique, après avoir mis en garde contre deux extrêmes : ne considérer que l'Idée, ne considérer que la forme, il aboutissait à une méthode moyenne, à la fois philosophique, psychologique et historique, qui paraissait promettre, beaucoup plus que le point de vue abstrait du philosophe, une appréciation exacte de la qualité spécifique de l'art, la beauté de la forme. D'ailleurs, si Rötscher reconnaissait Hegel pour son maître, il ne s'inspirait pas moins de Gœthe dont il invoquait à diverses reprises l'autorité, et cela encore devait le rendre sympathique à Hebbel.

Rötscher faisait l'essai de cette méthode dans son étude sur le *Roi Lear*[2]. Le drame consiste pour lui, comme pour Hegel et pour Hebbel, dans la révolte de l'homme contre les lois morales qui régissent l'univers et dans l'écrasement de cette révolte par la puissance de l'Idée. Le drame, dit Rötscher, est une espèce de jugement dernier[3]. Les personnages d'une pièce ont une valeur individuelle, mais aussi une valeur symbolique : Lear et Glocester ne sont pas seulement Lear et Glocester, mais encore toute l'humanité; leur histoire, leur destinée est celle du genre humain[4]. Le châtiment qui les atteint est disproportionné à leur faute, comme celui qui frappe Œdipe, ou du moins à la faute qu'ils ont personnellement commise; c'est que le châtiment comme la faute doivent être conçus symboliquement; ils intéressent l'humanité entière. Au dénouement la conciliation révèle d'une part la puissance négative de l'Idée en ce sens que les coupables incorrigibles, aveugles et sourds, sont purement et simplement supprimés, d'autre part sa puissance positive, en tant que l'Idée n'est pas un destin cruel et absurde mais l'ordre divin, infiniment bon et infiniment sage, de l'univers, ainsi que le reconnaissent les rebelles dont l'esprit n'est pas encore entièrement obscurci par le mal. Ils se résignent et acceptent sans murmurer le châtiment[5].

V

Mais la troisième dissertation de Rötscher, la longue étude sur les *Wahlverwandtschaften* (elle compte près de deux cents pages),

1. Rötscher, *Abhandl. z. Phil. der Kunst*, 17-19; 20-21. — 2. *Ibid.*, 75-150. — 3. *Ibid.*, 76-77. — 4. *Ibid.*, 86-88. — 5. *Ibid.*, 104-105; 141-143.

intéressa Hebbel plus que tout le reste; il avait déjà lu sur le même sujet les quelques pages de Solger dans les *Nachgelassene Schriften*, mais il plaçait Rötscher, au moins sur ce point, fort au-dessus de Solger [1]. L'influence de Rötscher se retrouve dans le passage qu'il consacre aux *Wahlverwandtschaften*, dans la préface de *Maria-Magdalena*, et comme ce passage n'est pas sans importance pour la théorie dramatique de Hebbel, nous nous y arrêterons un instant.

Rötscher est de ceux qui soutiennent la parfaite moralité de l'œuvre de Gœthe. Ce roman est une apothéose du mariage; pour y trouver une apologie de l'adultère, il faut être de ces gens que Rötscher condamne dans sa première étude, de ces critiques ou de ces amateurs dont le jugement superficiel ne s'attache qu'aux détails d'une œuvre d'art et ne sait pas en découvrir le centre ou l'idée [2]. Dans les *Wahlverwandtschaften*, le mariage est représenté comme le fondement de l'ordre moral, comme la plus belle manifestation peut-être de l'Idée de l'univers; le roman nous dévoile, sous la forme de l'œuvre d'art, c'est-à-dire par des personnages et des événements, « la vérité éternelle de la puissance absolue et inébranlable qui réside dans l'esprit moral du mariage », le triomphe de sa force invisible sur toutes les forces adverses qui peuvent surgir dans l'âme de l'homme. Si le mariage semble attaqué, c'est que la solidité et le caractère sacré d'une institution, comme en général de toute idée morale, ne peuvent être démontrés que par la violence des assauts subis; par là seulement la victoire de l'Idée, qui est la conclusion des *Wahlverwandtschaften*, est éclatante et indéniable [3].

Ce roman se présente ainsi comme un drame. Après Solger et avant Immermann, Rötscher indique ce caractère dramatique, que Hebbel affirmera à son tour, en s'appuyant sur ces trois autorités, ce qui lui permettra de faire rentrer les *Wahlverwandtschaften* dans l'évolution du drame moderne. Solger avait opposé la tragédie antique et la tragédie moderne, la première ayant pour fondement l'Idée, la seconde l'individu; par suite la tragédie moderne a quelque chose du roman, ou plutôt l'art moderne atteint son apogée dans le roman tragique dont le type est pour Solger précisément les *Wahlverwandtschaften*. Solger partait de là pour examiner la nature du destin, de la faute et de la conciliation dans l'œuvre de Gœthe [4]. Immermann écrivit de son côté que *Hermann und Dorothea*, une épopée, et les *Wahlverwandtschaften*, un roman, sont plus dramatiques que n'importe quel drame de Gœthe [5]. Rötscher enfin parle à diverses reprises du tragique de ce roman, principalement en ce qui concerne le conflit. Par la simplicité de leur action les *Wahlver-*

1. Bw. IV, 70-71. L'étude de Rotscher forme la seconde partie de ses *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst* [1838]. — 2. Rotscher, *Abhandl. zur Phil. der Kunst*, I. Abth., 38-41; dans ces quelques pages sont déjà indiquées les idées essentielles développées plus tard. — 3. Rötscher, *Abhandl. zur Phil. der Kunst*, 2. Abth., II, 14-17. — 4. Solger, *Nachg. Schriften*, I, 175-185. — 5. Immermann, dans les *Memorabilien* [Hempel, XVIII, 164]. Le caractère dramatique de *Hermann u. Dorothea* déjà indiqué par Schiller : *Bw. mit Gœthe*, 23 décembre 1797.

wandtschaften s'opposent au *Wilhelm Meister* comme à une épopée homérique un drame antique. Rotscher, comme Solger, découvre même dans le roman un personnage qui correspond au chœur de la tragédie grecque, parce que ses paroles expriment la tendance générale, l'idée de l'œuvre : ce personnage est pour Solger l'architecte, pour Rötscher Mittler [1].

L'idée des *Wahlverwandtschaften* est, selon Rötscher, l'idée du mariage telle qu'elle est née du christianisme et telle qu'elle forme la base de la société moderne. Le christianisme a émancipé l'homme, il lui a révélé la valeur incommensurable de la personne humaine; le mariage dans le christianisme ne peut donc pas être conçu comme l'asservissement d'un individu à un autre, de la femme à l'homme, mais comme l'union de deux individualités libres et égales dont chacune fait volontairement l'abandon d'elle-même par l'amour; ainsi se crée une unité qui est réelle sans que ses éléments cessent d'exister par eux-mêmes et qui est l'origine d'une unité de même sorte mais plus vaste, l'État, où se réalise pleinement l'Idée. L'Idée règne sans supprimer la liberté de l'individu [2].

Dans le mariage la passion, l'amour, s'est épuré; chacun des deux époux a conscience de ne pas rester uni à l'autre pour la satisfaction d'un sentiment égoïste mais dans l'intérêt de l'Idée; le mariage est fondé sur la moralité, le dévouement à un but supra-sensible, et, en tant que tel, il est inébranlable. Mais il croule du jour où les époux ne voient plus dans l'union conjugale qu'un lien extérieur, une contrainte imposée par la société ou l'Église. Car dès lors peut se développer dans le cœur de l'homme ou de la femme une passion illicite pour un autre être, une passion dans laquelle l'individu ne cherche plus qu'à satisfaire un désir personnel, à se procurer une jouissance, sans songer un instant à savoir s'il ne jette pas le trouble dans l'univers. Cette passion est mauvaise parce qu'elle n'est transfigurée par aucun idéal; elle a son origine et son but dans l'individualité, dans la partie périssable et terrestre de nous-même, et non dans l'élément divin par lequel nous participons de l'absolu. Elle prend le caractère d'une force de la nature, instinctive, inconsciente, fatale, asservissant notre intelligence et notre volonté, semblable à l'attraction chimique; elle tient en effet de la nature, de l'inconscient et du nécessaire dans la Création; elle est l'ennemie de la liberté raisonnable par laquelle l'homme a contracté le mariage idéal. Le conflit qui s'élève dans l'âme humaine entre la passion et la liberté raisonnable, entre l'individuel et l'absolu constitue le conflit tragique et forme le sujet de ce drame que sont les *Wahlverwandtschaften* [3].

Ce conflit n'est possible que parce que l'homme a commis une faute, la faute tragique, en laissant la passion devenir en lui au moins aussi forte que l'Idée. Dans le cas de Charlotte et d'Édouard, il y a

1. Rotscher, *Abhandl.*, 2. Abth., 19-20; 27; 154-155; 147; 38-39; 141; Solger, *Nachg. Schriften*, 1, 185. — 2. Rotscher, *Abhandl.*, 2. Abth., 10-12. — 3. *Ibid.*, 18-20, 26-27; 154-155.

même une faute antérieure ou primitive [*Urschuld*], à savoir leur mariage même qui n'est pas l'union idéale que nous avons décrite, basée sur un amour profond et idéal, mais seulement, pour ainsi dire, un mariage de convenances sentimentales, inspiré par une assez superficielle inclination [1]. La faute tragique de chacun des personnages apparaît clairement à mesure que leur passion se manifeste dans les différents incidents que nous raconte l'auteur.

Le dénouement est la conciliation dans laquelle doit triompher l'Idée. La passion égoïste entraîne la perte de l'individu parce qu'elle est contraire à l'ordre de l'univers et à la part d'absolu que renferme toute âme humaine. Le conflit atteint un tel degré d'intensité dans le cœur de l'individu qu'il ne peut vivre plus longtemps dans cet état; la crise doit aboutir à un dénouement qui ne peut être que la victoire de l'Idée dont la puissance est incalculablement supérieure à celle de l'individu. Cependant la conciliation peut revêtir deux aspects différents : ou bien la lutte a tellement épuisé les forces de l'homme que l'individu est anéanti; c'est le cas pour Edouard dont l'existence ultérieure ne sera plus qu'une ombre; c'est le cas pour Ottilie qui meurt pour ainsi dire spontanément dès le moment où l'inconscience de la nature fait place à la claire vision de la moralité, ou bien l'individu reconnaît que le coup qui l'atteint est juste; il comprend qu'il n'est pas la victime d'un destin absurde, mais que sa passion égoïste a mérité d'être sacrifiée à l'ordre divin de l'univers; par la résignation il s'élève au-dessus des tempêtes qui l'ont bouleversé et s'incline pieusement devant la sagesse éternelle; ainsi agit Charlotte. Dans le second cas la victoire de l'Idée brille de son plus bel éclat, car l'individu non seulement éprouve la puissance négative ou destructive de l'Esprit, mais reconnaît aussi sa puissance positive ou conservatrice [2]. Mais de toutes façons au dénouement l'unité est rétablie dans l'univers par le règne incontesté de l'Idée; les *Wahlverwandtschaften* se résument dans « l'Evangile du mariage » qu'annonce Mittler [3].

Ce roman appartient, selon Rötscher, à la catégorie des œuvres dont le sujet est l'histoire de l'univers [*weltgeschichtliche Werke*]. Ces œuvres expriment des situations où, entre les hommes, des rapports caractéristiques d'une phase du développement de l'humanité, ou bien elles traitent des problèmes et des conflits éternels, mais en les exposant sous la forme qu'ils prennent à une époque et dans une société données [4]. C'est ainsi que Gœthe a traité dans les *Wahlverwandtschaften* le problème de l'union de l'homme et de la femme tel qu'il se pose dans une société imprégnée de christia-

1. Rötscher, *Abhandl.*, 151-152; de même Solger parle de ce mariage comme d'une πρώταρχος ἄτη [*Nachg. Schriften*, I, 178]. On sait qu'au contraire Hebbel voit dans ce vice fondamental du mariage d'Edouard et de Charlotte le défaut capital du roman [Tag. III, 4357; W. XI, 42]. Le but de Gœthe n'est pas cependant de démontrer la sainteté de l'union de Charlotte et d'Edouard, mais la sainteté du mariage en général.

2. Rötscher, *Abhandl.*, I. Abth., 40; 2. Abth., 21: 27-28; 78-79. — 3. *Ibid.*, 39: 195. — 4. *Ibid.*, 7-10.

nisme et au commencement du XIXe siècle. Compris de cette façon, le roman de Gœthe répond pleinement à la définition du drame que donne Hebbel dans sa préface de *Maria-Magdelena*. L'homme du XIXe siècle ne veut pas, dit Hebbel, des institutions nouvelles, mais il demande que les institutions actuelles reposent sur un fondement plus solide, c'est-à-dire sur l'Idée morale, centre de l'univers. Le drame doit satisfaire ce désir en exposant la crise que traverse une institution et en montrant comment le dénouement nécessaire est le triomphe de l'Idée qui débarrasse cette institution des impuretés accumulées par le temps. L'institution que Hebbel avait prise pour objet dans *Maria-Magdelena* était la famille; de sa pièce se dégageait implicitement cette conclusion que les rapports entre le père et les enfants doivent être réglés selon une conception autre que la conception traditionnelle. L'institution que Gœthe a prise pour objet dans les *Wahlverwandtschaften* est le mariage; de son roman se dégage implicitement cette conclusion que l'union de l'homme et de la femme doit être réformée selon un idéal où se reflétera moins imparfaitement l'Esprit.

La famille et le mariage sont d'ailleurs deux institutions qui se complètent; elles sont, réunies, une première réalisation de l'Idée, préparant sa réalisation totale [en ce monde], qui est l'État. Ainsi raisonnent les hégéliens et, puisque le drame doit donner à l'Idée une forme sensible, il prendra pour sujets les conflits qui se déroulent dans la famille et dans l'État. C'est ce qu'a fait la tragédie grecque, la forme dramatique la plus parfaite qui ait jamais existé, aux yeux de Hegel. Les conflits de l'amour et de l'honneur que préfère la tragédie moderne ne conviennent pas, selon Hegel, au genre tragique parce qu'ils intéressent presque uniquement l'individu et ont pour théâtre le monde du hasard et du relatif. Gœthe avait protesté contre les vues trop exclusives de Hegel et revendiqué l'amour et l'honneur pour la tragédie[1]. Mais Gœthe lui-même reconnaissait, en particulier dans son article *Shakespeare und kein Ende*, que la nécessité était indispensable à une tragédie vraiment forte et impressionnante; depuis Shakespeare, la volonté individuelle commençait à jouer un trop grand rôle. Qu'il fallût restaurer le destin dans le drame, c'était une idée dont Hebbel avait pu se pénétrer depuis l'époque où il lisait Gœthe et Solger à Munich; Hegel et ses disciples l'avaient confirmé dans cette opinion. S'inspirant de la même conviction, Schiller avait esquissé une tentative, mais son astrologie, ses songes, ses présages et ses oracles ne constituaient qu'un destin de bric-à-brac, sans signification profonde, une caricature de l'Idée.

Les *Wahlverwandtschaften* méritaient au contraire qu'on s'y arrêtât. Non qu'elles fussent une tragédie grecque, Solger avait

1. Dans son entretien avec Eckermann du 28 mars 1827 (Biedermann, *Gœthes Gespräche*, VI, 69-70) il s'agit du livre de Hinrichs : *über das Wesen der antiken Tragodie*. Gœthe proteste aussi en artiste contre la violence que les hégéliens font, dans leurs interprétations, à la poésie en ramenant tout à l'Idée.

déjà insisté sur ce point; toute l'action, disait-il, part des individus; s'il est question d'une force naturelle et inconsciente, l'affinité, elle n'exerce une influence que par l'intermédiaire des individus et en se confondant avec eux; les caractères sont parfaitement cohérents et indépendants; aucune puissance extérieure ne peut déranger leur évolution; l'homme n'est pas le jouet du destin[1]. Et Rötscher de son côté rappelle souvent que tout le conflit se déroule dans l'âme des personnages qui présente une complexité inconnue à l'âme grecque; les deux adversaires, la nature et l'idée, n'existent dans le roman qu'à l'état de facteurs psychologiques[2]. Il reste cependant que le conflit, vu pour ainsi dire sous l'aspect de l'éternité, possède une valeur symbolique et métaphysique. Hebbel disait, à propos de *Maria-Magdelena*, qu'à l'arrière-plan de ce drame on voit se mouvoir les ombres des puissances spirituelles : la famille, l'honneur, la morale[3]. De même c'est l'idée, sous l'apparence du mariage, qui domine les *Wahlverwandtschaften*; les individus ne sont que peu de chose auprès d'elle; c'est elle qui a le dernier mot. Ainsi du moins les hégéliens interprétaient le roman et Hebbel a adopté leur manière de voir[4].

VI

Il nous reste à parler d'un écrivain que Hebbel a lu attentivement vers cette époque et chez lequel il trouvait non seulement la théorie, comme chez Hegel et Rötscher, mais encore la pratique; je veux dire Immermann. Il a déjà été question de lui en passant à propos des *Dithmarschen*. Nous avons indiqué que, d'après une lettre, Hebbel semblait avoir lu le *Trauerspiel in Tyrol* à Munich et, d'après une allusion à la préface de cette pièce dans la préface de *Maria-Magdelena*, certainement avant son séjour à Paris[5]. On trouve des traces de la lecture de *Kaiser Friedrich II* dans le Journal en octobre 1835, de la lecture des *Epigonen* en août 1838, une allusion à *Münchhausen* en novembre 1842, un jugement sur les deux romans en juillet 1843[6]. En mai de la même année, Hebbel avait lu la trilogie *Alexis*[7]. Quant aux *Memorabilien*, il y est fait allusion en

1. Solger, *Nachg. Schriften*, I, 179-181. — 2. Rötscher, *Abhandl.*, 2. Abth., 16; 20, 21-22; 145, etc. — 3. W. XI, 64.

4. En Italie, vers le mois de juin 1845, Hebbel lut de Fr. Th. Vischer les *Kritische Gänge* (Bw. III, 259). Il en fut satisfait et relut souvent cet ouvrage (Bw. VI, 138-139). Ce qui dut l'intéresser, ce fut dans le second volume l'examen des ouvrages relatifs au *Faust* [Vischer y malmène les hégeliens pour la subtilité de leur interprétation et leur vénération aveugle du maître], les études sur les poésies et le roman de Mörike, enfin le *Vorschlag zu einer neuen Oper* dont il devait tirer parti beaucoup plus tard, lorsqu'il songea à ses *Nibelungen*. Quant au plan que Vischer esquisse de sa future esthétique, il ne renferme rien de saillant.

5. Bw. V, 221, W. XI, 61. — 6. Tag. I, 116; 1282; II, 2619; 2725. — 7. Tag. II, 2690.

deux endroits de la réponse à Heiberg [juillet 1843] [1], et nous avons cru pouvoir signaler leur influence sur un passage de la préface de *Maria-Magdelena* [2].

Dans la première partie des *Memorabilien*, Immermann trace en quelques pages un tableau de la littérature allemande, de son passé et de son avenir. La littérature allemande n'a pas, dit-il, derrière elle une longue tradition; elle ne commence à vrai dire que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. A cette époque de dissolution politique, sociale, religieuse, morale, l'individu s'affranchit de toutes les formes consacrées, et les écrivains allemands de la fin du XVIIIe siècle sont les plus grands individualistes qui ne reconnaissent d'autre norme qu'eux-mêmes. Ne s'inspirant pas de modèles surannés, ils sont modernes, pénétrés de l'esprit de leur époque, préoccupés des questions contemporaines. Et leurs lecteurs de leur côté ne considèrent dans les œuvres que le contenu, ce qui les intéresse personnellement; la forme reste au second plan; les belles-lettres sont à peine considérées comme un art; ce sont les idées qui attirent l'attention. Cette façon de voir subsiste encore au moment où Immermann écrit les *Memorabilien*; la littérature allemande cherche encore la forme que « son origine subjective » ne lui a pas permis d'acquérir : « Je ne parle pas de la forme extérieure grammaticale, pour laquelle vécut et mourut Platen, mais d'une forme intérieure, spirituelle, que j'aperçois plus clairement dans Shakespeare, Dante, Cervantès que dans Gœthe. La poésie allemande devenue un art, telle est, me semble-t-il, une seconde phase possible de notre grande littérature [3]. »

Les grands écrivains de la fin du XVIIIe siècle se rendaient vaguement compte que la richesse et la profondeur des idées ne suffisaient pas, que la beauté était un élément nécessaire de l'œuvre d'art. On voit Gœthe et Schiller discuter interminablement sur les règles de l'esthétique et dans la pratique se livrer à des tentatives qui échouent d'ailleurs totalement, comme *die Braut von Messina, Hermann und Dorothea, die Wahlverwandtschaften*; ils n'arrivent qu'à l'altération ou à la confusion des genres. Les romantiques entreprirent de résoudre le même problème par d'autres moyens. Ils s'adressèrent aux littératures étrangères où la beauté de la forme était pleinement réalisée et voulurent transplanter d'un coup la poésie anglaise, italienne ou espagnole en Allemagne. Mais le romantisme ne pouvait devenir populaire; ses adeptes étaient des esthètes raffinés qui tournaient le dos à leur époque, aux idées et aux intérêts de leur nation, pour vivre par la pensée dans des temps et des pays lointains; du contenu intellectuel de leurs œuvres : chevalerie, catholicisme,

1. W. XI, 24 [cf. Immermann, Hempel, XVIII, 167]; 36 [cf. Immermann, Hempel, XVIII, 146]. — 2. W. XI, 60; cf. Immermann, Hempel, XIX, 18-20 [Hohenstaufen; Shakespeare]. Cette seconde partie des *Memorabilien* ayant paru en 1843, Hebbel a dû la lire avant son départ de Hambourg; l'étude sur Grabbe dont il s'agit ici avait d'ailleurs déjà paru en 1838 dans *Frank's Taschenbuch dramatischer Originalien*.

3. Immermann, Hempel, XVIII, 157-160.

légende, mysticisme, leurs contemporains se souciaient médiocrement, surtout avant 1813[1].

La littérature allemande n'a pas par conséquent encore atteint le but de son évolution. Les classiques avaient le contenu, à savoir leur subjectivité, mais ils n'avaient pas su lui donner par l'addition de la forme une valeur objective et éternelle ; les romantiques avaient la forme, mais le contenu, emprunté avec la forme à d'autres peuples ou à d'autres temps, était un poids mort dont il fallait se débarrasser. On devait revêtir de la forme romantique la réalité contemporaine, « l'élément réaliste et pragmatique », comme disait Immermann ; on devait prendre le trésor intellectuel de l'époque, ses croyances, ses aspirations, ses problèmes comme un métal précieux, encore à l'état brut, et en façonner des œuvres d'art. Quelques écrivains se sont tout récemment acquis le rare mérite, conclut Immermann, de montrer cette voie et de s'y hasarder[2].

Cet idéal d'Immermann est point pour point celui de Hebbel avec cette différence que Hebbel ne parle que du drame là où Immermann parle de toute la littérature. Le drame, dit Hebbel, doit prendre pour objet les idées et les institutions sociales, morales, religieuses de notre époque et remonter à leur origine, l'Esprit de l'univers ; elles entrent dans le domaine de l'art du moment qu'elles sont considérées sous l'aspect de l'éternité. Pour Hebbel comme pour Immermann, il faut en premier lieu être de son temps, en second lieu être poète [et non journaliste]. Aussi ne nous étonnerons-nous pas de voir Hebbel reprendre l'expression d'Immermann : « l'élément réaliste et pragmatique » pour le découvrir dans Gutzkow, auquel Immermann avait en effet probablement pensé[3]. Hebbel fait simplement quelques réserves sur le talent artistique de Gutzkow, mais nous avons vu qu'avec ces corrections, les drames de Gutzkow peuvent passer pour les précurseurs de *Maria-Magdelena*. Immermann avait d'ailleurs illustré d'avance sa théorie par ses deux romans dont Hebbel disait qu'ils reflétaient toutes les tendances et les agitations du présent[4] ; nous avons vu que l'exemple de Immermann l'avait peut-être entraîné à commencer à Munich un roman du même genre : *der deutsche Philister*. Qu'était la première partie des *Memorabilien* elle-même sinon les matériaux pour écrire le roman de la génération qui vers 1840 atteignait l'âge mûr? Immermann dégageait les quatre facteurs qui avaient contribué à sa formation : la famille, le savoir, la littérature, les circonstances politiques, et montrait ainsi quelles puissances immatérielles guidaient le peuple allemand[5].

Dans le domaine plus restreint du drame Immermann était plein d'enseignements inspirés du même esprit et dont Hebbel pouvait faire son profit. Dans son étude : *über den rasenden Ajax des Sophocles*, il avait protesté contre l'imitation de la tragédie grecque. Dans chaque nation le drame est un phénomène historique déter-

1. Immermann, Hempel, XVIII, 163-167. — 2. *Ibid.*, 167-168. — 3. W. XI, 24. — 4. Tag. II, 2725. — 5. Immermann, Hempel, XVIII, 68-69.

miné par le génie du peuple et la nature de chaque époque; il a une évolution logique dans laquelle il ne doit pas être dérangé par une influence extérieure. La tragédie grecque est dominée par le destin; l'action est réduite au strict minimum et l'on sait dès le début de la pièce ce qui ne peut pas ne pas arriver : « L'immuable [le destin] est comme un miroir sur la surface duquel glissent quelques images ». La tragédie moderne, au contraire, est riche en événements, en passions et en caractères; elle ne gagnerait rien à vouloir revenir à la simplicité grecque, car nous ne pourrons jamais nous refaire une mentalité antique et croire au destin grec. Une tentative comme la *Braut von Messina* est ridicule[1]. Mais Immermann veut que dans le drame non seulement la forme mais le contenu soit moderne. Nous avons vu qu'il se moquait, et Hebbel après lui, des auteurs qui mettaient sur la scène les Hohenstaufen, c'est-à-dire un passé dont rien ne survivait plus. La tragédie historique doit prendre des sujets qui soient encore de l'histoire pour nous, c'est-à-dire des événements dont nous sentions encore le contre-coup. A ce point de vue l'histoire d'Allemagne ne commence qu'à la Réforme[2].

Écrire un drame historique ne consiste pas à mettre en dialogue et en vers un chapitre quelconque d'histoire. La mission du poète n'est pas de faire de la vulgarisation, d'apprendre aux spectateurs ce qu'ils ne savent pas, « mais de changer ce qu'ils connaissent en un mystère[3] ». Cela veut dire que le poète doit leur révéler dans la réalité qui leur était familière des profondeurs qu'ils ne soupçonnaient pas; il doit mettre au jour les grands facteurs historiques : « J'ai beaucoup d'estime pour l'histoire, mais je n'en trouve dans les manuels que la moitié. On n'en possède pas le secret tant qu'on ne l'a pas tranformée intérieurement en une fable merveilleuse. Dannecker a sculpté à Stuttgart un bas-relief : la Tragédie recevant les enseignements de l'Histoire; cette dernière est de taille moyenne, la Tragédie a bien la tête de plus. Je dis à Dannecker que l'élève, tout en écoutant la leçon, semblait entendre dans les régions supérieures toute sorte de choses dont sa maîtresse ne savait rien. Il me répondit que j'avais deviné son intention[4]. » Ce passage se trouve dans la préface du *Trauerspiel in Tyrol*. Il caractérise la façon dont Immermann veut que l'auteur dramatique en use avec l'histoire; Hebbel pourrait tout aussi bien le prendre à son compte.

Que disent actuellement ces voix mystérieuses que le drame est

1. Immermann, Hempel, XVII, 404; 445-447; 447-454. Cf. 439 : « Der alte Tragiker verfährt analytisch, wobei ihm die Idee eines durch Orakel vorhergesagten Schiksals trefflich zu statten kommt. Der neue geht synthetisch zu Werke. Einzelne Anlässe in oder ausser dem Helden werden nach und nach zusammengefügt und daraus konstruiert der Dichter das Schicksal. Deshalb arbeiten unsere Trauerspiele vier Acte hindurch zu dem Punkte hin wo bei den Griechen die Tragödie begann. » Rapprocher ce passage de Tag. I, 1034, où Hebbel expose le rapport inverse de la « Menschennatur » et du « Menschengeschick » chez les anciens et chez les modernes. C'est la même théorie que chez Immermann.

2. Immermann, Hempel, XIX, 19-21. — 3. *Ibid.*, 20-21. — 4. *Trauerspiel in Tyrol*, zweite Vorrede.

seul à entendre et qui le renseignent sur les tendances et les problèmes de l'époque? Le XVIIIe siècle a été, selon Immermann, le siècle de la subjectivité; l'individu existait pour lui-même, faisait lui-même sa vie et n'avait d'autre but que lui-même; on ne peut pas citer de meilleur exemple que Gœthe. Mais actuellement on passe d'une période de la subjectivité à une période de l'objectivité, c'est-à-dire que de plus en plus l'individu rentre dans la masse; des croyances et des institutions s'imposent à tous et font régner l'uniformité et l'égalité[1]. Chaque Allemand, en 1813, fit l'abandon de sa personnalité pour se confondre avec l'ensemble de la nation; on vit alors le peuple régner, comme l'a dit Niebuhr[2], et 1815 fut la victoire définitive de la masse sur l'individu de génie. Napoléon, qui n'avait trouvé parmi ses contemporains aucun adversaire digne de lui, succomba sous la poussée des infiniment petits. Dans la façon d'écrire l'histoire on remarque un changement. Autrefois l'historien expliquait tous les événements par les décisions des généraux, des ministres, des souverains; le peuple était considéré comme inerte. Maintenant l'historien déduit les faits du caractère général de l'époque; le héros lui-même apparaît comme le produit de son temps; son initiative et son mérite sont restreints; il est porté par le flot. On est persuadé que son génie est au moins égalé par l'intelligence impersonnelle et la force faite de millions de composantes qui animent la collectivité. L'hégélianisme a favorisé cette manière de voir en apercevant dans chaque individu, et non pas seulement dans les plus éminents, un aspect de l'Esprit de l'univers[3].

Que l'individu se trouve vis-à-vis de la collectivité dans une situation de plus en plus difficile, c'était aussi l'avis de Hebbel; il se plaignait que son époque fût le règne de la médiocrité. Immermann le déplorait également; pour lui comme pour Hebbel, l'histoire n'était que la biographie des héros, des rois, des génies et des prophètes, car d'eux seulement l'humanité recevait une impulsion, d'eux venaient les grandes idées et les grandes actions qui ne peuvent naître de la réunion de cent mille esprits vulgaires[4]. Pourtant aujourd'hui c'est la vulgarité qui triomphe; il faut constater ce fait et le drame doit en tenir compte. Il faut montrer sur la scène comment les Lilliputiens entravent la marche du géant. Des paysans perdus dans les montagnes du Tyrol, sans organisation, sans stratégie et pour ainsi dire sans chefs, mais fanatisés par une idée ou plutôt par un sentiment, la fidélité aveugle aux Habsbourgs, font pâlir un instant l'étoile de Napoléon. Ils succombent, mais une angoisse prophétique tourmente le vice-roi Eugène. C'est l'ouragan populaire qui a élevé Napoléon à des hauteurs vertigineuses; un même esprit animait la nation française; en face d'elle il n'y avait que des princes sans peuples ou des peuples sans princes, des chiffres, des uniformes, des ministères, les puissances mortes du passé. Mais dans la résistance des Tyroliens [et le vice-roi pressent

1. Immermann, Hempel, XVIII, 35. — 2. *Ibid.*, 28 — 3. *Ibid.*, 150-153. — 4. *Ibid.*, X, 150.

le soulèvement de l'Allemagne] l'empereur se heurte à une force de même nature que celle qui a créé son empire, et la victoire reste en suspens[1].

Immermann a restauré la tragédie en donnant plus de vigueur à la nécessité sous laquelle succombe le héros. Sa trilogie *Alexis* est au moins un effort en ce sens[2]. Pierre le Grand a voulu faire violence à la nature : son œuvre est géniale, mais c'est « une énorme erreur ». Le tsar est un Slave, impuissant à créer : il opère sur des Slaves, une matière sans consistance avec laquelle on ne peut rien façonner; il emprunte enfin toute une organisation sociale à une époque qui croule, au XVIIIe siècle qui ne sait que critiquer et détruire. Il élève ainsi un édifice immense, mais sans fondements, et dont lui-même s'aperçoit qu'il tombe en ruines à peine construit. Mais Pierre, dans son orgueil, ne veut pas s'avouer vaincu : pour affirmer son génie il devient un monstre; à son œuvre il sacrifie son fils. La passion de son individualité exaspérée l'aveugle jusqu'à lui faire violer les lois les plus sacrées de la conscience humaine. La conciliation tragique est dans la mort désespérée de Pierre et dans l'écroulement de son système; de là l'épilogue *Eudoxia* et sa forme bizarre : « Le passé atteint dans *Eudoxia* la hauteur d'un mythe.... L'action s'élève dans la région de l'idéal et la catastrophe n'est plus l'œuvre d'une mesquine passion humaine, mais le produit d'une nécessité divine[3]. » Immermann fut ainsi conduit à employer dans cet épilogue « la grandiose solennité de la forme antique »; diverses scènes sont écrites en trimètres et tétramètres. Dans les deux premières parties dominaient le caractéristique et l'anormal : l'individualité se donnait libre cours; dans l'épilogue les lois générales de l'existence triomphent des anomalies et les dissonances individuelles se résolvent en beauté et en harmonie : « L'économie de cette troisième partie et sa forme extérieure devaient par suite se rapprocher des modèles antiques où cette façon de traiter le sujet ressort nettement[4] ». Immermann, qui avait protesté contre l'imitation servile de Sophocle, est ainsi amené à ressusciter le destin des Grecs. Mais ce destin est entendu au sens de Hegel; c'est l'Idée morale de l'univers et il n'apparaît qu'au dénouement; il ne porte pas préjudice au développement des caractères. Par sa conception de la faute tragique et de la conciliation *Alexis* est conforme aux théories de Hebbel et représente en même temps une tentative intéressante pour emprunter au drame antique ce que le drame moderne pouvait en utiliser.

1. *Trauerspiel in Tyrol*, v. 1834-1880.

2. Hebbel trouve dans ce drame des passages remarquables, mais un manque d'unité. Il blâme en particulier l'espèce de réconciliation entre Pierre et son fils à la fin de la seconde partie. Chacun des deux aurait dû maintenir son point de vue et ne s'excuser de rien. (Tag. II, 2690.)

3. Immermann, Hempel, XV, 168-169; cf. la lettre à Beer, 170-171, et à Tieck, 172-173. — 4. *Ibid.*, 171.

VII

En fin de compte tous les problèmes de l'art dramatique se ramènent pour Hebbel à un seul : quelle importance doit avoir dans le drame le destin ou la nécessité, et quelle importance l'individu? Et Hebbel résume toute l'histoire du drame jusqu'à Gœthe exclusivement dans cette formule un peu simpliste : chez les anciens domine la nécessité, chez les modernes [Shakespeare] domine l'individu.

Le système des modernes est pour Hebbel inacceptable : Schelling, Solger, Rötscher, Gœthe, Immermann, lui ont appris qu'il n'y a pas de tragédie sans une vigoureuse nécessité. D'autre part philosophiquement Hebbel est convaincu que « l'individualité n'est qu'un jeu de lumière à la surface de l'absolu » et que le libre arbitre est une illusion; historiquement et politiquement il constate, d'ailleurs avec regret, le progrès de la démocratie, l'influence toujours croissante de la masse; la chute de Napoléon a montré que même l'homme de génie ne peut résister à la révolte des peuples. Une tragédie comme celle de Schiller qui suppose la liberté de l'individu, n'existe pas pour Hebbel; en esquissant l'évolution du drame, il lui arrive de nommer Gutzkow, mais il ne nomme pas Schiller.

Cependant le système des anciens est également inacceptable. Les philosophes, s'ils étaient appelés à donner leur avis, ne verraient pas d'inconvénients ni d'impossibilité à ce qu'on restaurât la tragédie grecque, parce qu'ils ne considèrent que le suprasensible et vivent en dehors du temps. Mais les poètes, Gœthe, Immermann, protestent que l'on ne peut sacrifier à l'idée pure les admirables découvertes faites dans l'âme humaine par les modernes, la prodigieuse richesse psychologique du drame de Shakespeare et de ses successeurs. L'art a pour but la beauté sensible; l'artiste ne travaille qu'avec les éléments qu'il trouve dans la réalité contemporaine; le dramaturge met en œuvre nos sentiments et nos passions bien plus variés et compliqués que les sentiments et les passions des anciens. Hebbel est de l'avis des poètes. D'autre part philosophiquement il se dit que si l'individu n'existe que par l'absolu, l'absolu n'existe que dans l'individu; une loi intérieure et inexplicable le force à déchoir sans cesse dans le monde des apparences. Le destin antique est pour nous une absurdité. Gœthe a déjà dit qu'une nécessité qui supprimerait plus ou moins ou totalement notre liberté, n'est plus compatible avec notre façon de penser[1]. Historiquement enfin et politiquement l'émancipation de l'individu, commencée avec la Réforme [d'où est sorti le drame de Shakespeare], n'a cessé de faire des progrès; la Révolution française a été une nouvelle étape et une autre révolution se prépare.

1. Cf. Gœthe : *Shakespeare und kein Ende* [*Göthes Werke*, Weimar, 1902, XLI. Bd., 1. Abth., 63]; *Entr. avec Eckermann*, mars 1832.

Quelle solution est donc possible si ce n'est celle que Gœthe a indiquée sans avoir le courage de l'appliquer? Il faut fondre le drame antique et le drame moderne. Pour cela il faut concilier la liberté et la nécessité. On y arrive par le système de Hegel. La nécessité n'est plus le destin aveugle, stupide, incompréhensible et cruel des Grecs; c'est le règne intelligent et bienfaisant de l'Idée morale, centre de l'univers. Cette Idée n'est pas une abstraction; elle existe dans chaque individu; c'est la partie raisonnable de notre être. Nous sommes libres en obéissant à la nécessité ainsi comprise, parce que nous n'obéissons qu'à nous-mêmes et à ce qu'il y a de meilleur en nous-mêmes. Hebbel aurait pu trouver cette solution ailleurs que dans Hegel, par exemple dans Spinoza, s'il l'avait lu; aussi Bamberg a-t-il écrit que la conception du monde de Hebbel était complètement spinoziste [1]. L'esclavage est dans la passion, dans notre effort pour nous satisfaire en tant qu'individualité, dans l'égoïsme. Cette loi mystérieuse qui veut que l'Être se fragmente dans les individus, rend, il est vrai, l'égoïsme inévitable, car l'individu ne peut pas ne pas tendre à persévérer dans son individualité, puisque l'Idée n'existe que par les individus.

L'égoïsme, c'est le mal; mais il ne faut pas supposer dans l'univers un dualisme qui donnerait à un principe du mal une réalité métaphysique équivalente à celle d'un principe opposé du bien. Le Bien seul existe, c'est-à-dire l'Idée; le mal n'existe que parce qu'une partie du Bien ou de l'Idée, l'individu, prétend exister pour elle-même, ramener l'univers entier à elle, être pratiquement tout le Bien, toute l'Idée. Le mal est dans la limitation qui prétend supprimer ses limites, mais comme l'individu n'existe que par cette prétention et que l'Idée n'existe que par l'individu, le conflit entre l'individu et l'Idée est éternel et nécessaire; il est l'essence de l'univers; il a son origine dans l'Idée. C'est ainsi que le drame parcourt, selon l'expression de Hebbel, sa dernière étape en transportant la dialectique dans l'Idée. Mais ce conflit ne se déroule pas dans les régions métaphysiques; il se passe dans l'âme de l'homme, entre la passion et la volonté raisonnable; la faute tragique et la conciliation n'échappent pas à la conscience de l'individu. Aussi le dramaturge peut-il déployer toutes les ressources de cette psychologie, le plus bel héritage que nous tenions de Shakespeare. La nécessité intérieure et morale n'a plus rien qui effraie l'esprit moderne.

Cependant la volonté raisonnable n'est qu'une forme à laquelle il faut donner un contenu. Ce contenu sera fourni par l'histoire. Dans l'évolution de l'humanité se révèle l'Esprit ou l'Idée, prenant à chaque époque une face différente qui se reflète dans les mœurs, les coutumes, les institutions et les lois. C'est ainsi que pour Hegel la réalisation en ce monde de l'Idée, c'est l'État, et l'État idéal, c'est précisément la conciliation de la liberté et de la nécessité, de l'individu et de l'Idée, l'homme libre soumis à la loi juste, par

1. *Allg. D. Biogr.*, XI, 175.

conséquent acceptée de lui. Napoléon l'a dit : « Le destin moderne, c'est la politique [1] ». Le conflit abstrait de l'individu et de l'Idée devient dans la réalité dramatique le conflit du citoyen et de la société. L'homme lutte contre une contrainte sociale qui le gêne dans la satisfaction de ses inclinations ; il lutte égoïstement, dans son propre intérêt ; aussi est-il juste qu'il succombe sous la contrainte sociale qui représente l'intérêt d'une collectivité et exprime l'Idée.

Mais il faut remarquer que cette expression de l'Idée n'est jamais que relative ; les mœurs, les institutions, les lois traduisent la moralité absolue en des termes qui n'ont de valeur qu'en fonction d'une époque ; on doit simplement croire que cette traduction se rapproche indéfiniment de la perfection. Aussi de temps en temps, lorsque l'évolution de l'Esprit est entrée dans une nouvelle phase, des mœurs, des institutions, des lois doivent faire place à d'autres parce qu'elles ne sont plus que lettre morte ; elles n'ont plus de fondement. A de pareils moments elles pèsent plus que jamais sur les épaules de l'individu, parce qu'il sent vaguement qu'elles ont perdu leur justification et parce que son esprit réclame un progrès de plus vers la vraie, l'absolue moralité. Ce sont là des époques de crise où les révoltes individuelles se font plus nombreuses que jamais. L'individu a toujours à se repentir tôt ou tard de ces révoltes, même s'il semble triompher, car la victoire a souvent pour lui des suites plus funestes que la défaite. Ce châtiment est mérité, car même si l'individu combat sciemment pour une idée juste et à laquelle appartient l'avenir, cependant dans son ardeur entre inévitablement pour une part plus ou moins grande l'ambition, l'orgueil, le péché humain par excellence. Le désintéressement est impossible.

Mais, d'autre part, dans ces moments de crise, même si l'ordre social l'emporte, cependant il est moralement vaincu et condamné en tant qu'il correspond à un état de la société en voie de disparition ; il croule avec cette société et l'humanité se construit un plus bel et plus confortable édifice. L'Idée demeure intangible sous ses aspects changeants. La tâche de l'auteur dramatique est de représenter ces époques de transition, ces révoltes individuelles justes dans leur fond, injustes dans leur forme. Ses héros sont des individus, sans cela ils ne seraient pas des personnages dramatiques, mais ils sont en même temps les symboles des forces qui influent sur l'évolution de l'humanité [2], des facteurs qui entrent

1. Cf. Hegel, *Philosophie der Geschichte* [*Hegels Werke*, 1842, 2. Aufl., IX. Bd. 339]. Le mot de Napoléon se trouve aussi dans Gœthe, *Entretiens avec Eckermann*, mars 1832.

2. Cf. Kuh, *Fr. Hebbel, eine Charakteristik*, p. 23-24 : « Was die Charaktere seiner Dramen als solche betrifft, so neigen sie sich weder jener schroffen Allgemeinheit der griechischen Tragödie zu, die uns eben dadurch mit kaltem Hauche anweht, noch sind sie so individualisirt und losgelöst, als ob gar kein Centrum existirte, wie die Shakespeareschen, sie suchen beide Elemente in eins zu verbinden und sind, ich möchte sagen individualisirte Typen. Deshalb liegt auch die tragische Schuld bei seinen Helden nicht allein im Individuum

dans la réalisation progressive de l'Idée. Aussi n'est-il pas nécessaire que l'auteur situe l'action de son drame précisément dans le milieu contemporain où se pose le problème traité (*Maria-Magdalena*) : il peut aller prendre son sujet dans une époque reculée (*Judith*) ; l'essentiel c'est qu'il « sacrifie poétiquement à son époque », comme Hebbel croit l'avoir fait dans *Judith* et dans *Genoveva*, c'est-à-dire qu'il « exprime ses intérêts primordiaux [1] ».

Cette conception du rôle social de l'auteur dramatique représente l'essentiel du progrès fait par la pensée de Hebbel entre 1839 et 1844. Ce n'est pas un progrès négligeable. En 1839 son esthétique n'existe que dans ses traits généraux comme il est naturel pour un écrivain dont on peut se demander s'il sera un poète lyrique ou un nouvelliste, mais dont on soupçonnerait à peine qu'il deviendra un auteur dramatique. En 1844 le doute n'est plus permis sur la véritable vocation de Hebbel et en même temps que la pratique, souvent même avant la pratique, vient la théorie. Hebbel découvre comment on définit le drame et comment on en écrit un. De plus en plus le théâtre est pour lui le reflet de l'époque, un reflet prophétique. *Maria-Magdalena* est plus près de la réalité sociale contemporaine que *Judith* ; *Julia* et *ein Trauerspiel in Sizilien* en sont à leur tour plus près que *Maria-Magdalena*, trop près même pour que leur valeur artistique n'en souffre pas ; Hebbel tend à rivaliser avec Gutzkow. Nous arrivons ainsi à la Révolution de 48 ; cette année-là *Maria-Magdalena*, qui était presque bannie de la scène, provoque l'enthousiasme à Vienne et en Allemagne. Mais la pièce disparaît de nouveau du répertoire dès que vient la réaction de 1850 et Hebbel retourne, avec plus de maturité d'esprit, au compromis que représente *Judith* : les problèmes du temps présent considérés sous l'aspect de l'éternité.

und der Held trägt das Schicksal nicht ganz in seiner eigenen Brust wie wir es bei Macbeth, Hamlet, Othello... sehen ; sondern Hebbel raumt immer einer unsichtbaren, übersinnlichen Macht einen bestimmenden Einfluss ein und ich möchte das Weltmysterium sein Fatum nennen. »

1. W. I, 433 ; cf. Kuh, *Fr. Hebbel, eine Charakteristik*, p. 15-16 : « Wer nun die Dramen aus Hebbels erster Epoche klar ins Auge fasst, der wird finden dass sie Producte der Zeit sind, dass sich in ihnen die gährende Welt mit ihren nach Antwort lechzenden Fragen, mit ihren ungelösten Räthseln, mit ihren furchtbaren Schmerzen abspiegelt und dass es schon eines Genies bedurfte, den Granit bloss aus dem Bergwerk sprengend zu gewinnen und in die Werkstatt zu fordern. Hebbel stellte die kranke Zeit, die überall angefaulten Zustände und Verhältnisse dar. .. »

CHAPITRE VI

SÉJOUR A PARIS (1844)

I

La pension dont Hebbel jouissait ne lui avait été accordée par le gouvernement danois que pour deux ans. Il l'avait sollicitée dans l'espoir que ces deux ans de tranquillité et de loisir permettraient à son talent, jusque-là opprimé et en partie étouffé par l'adversité, d'atteindre un tel degré de son développement qu'il pût triompher de la misère. Depuis plus de dix ans Hebbel travaillait à résoudre le problème de son avenir, auquel depuis quelques années l'avenir d'Elise était lié d'une façon en apparence indissoluble. A ce point de vue les années 1843 à 1845 devaient être décisives : si Hebbel n'arrivait pas dans l'intervalle à une solution satisfaisante, c'était la défaite irrémédiable, la médiocrité, peut-être la pauvreté à perpétuité, et toute espérance enlevée de pouvoir jamais dans de pareilles conditions produire de grandes œuvres, ce qui pour Hebbel était pire que la mort; l'occasion manquée ne se représenterait vraisemblablement plus. Aussi, à mesure que le temps s'écoule, voyons-nous Hebbel calculer avec de plus en plus d'angoisse ses chances de succès.

Il ne pouvait compter que sur son talent d'écrivain. Nous avons vu qu'il s'était reconnu définitivement incapable de professer. Il aurait pu, il est vrai, tirer du journalisme quelques revenus comme un certain nombre de membres de la Jeune Allemagne, en commençant par Gutzkow. En mars 1844, Campe sembla lui offrir la direction de son journal, le *Telegraph*. Malgré les encouragements de Heine, Hebbel restait fort indécis. Il craignait qu'en peu de temps le journaliste ne tuât en lui le poète; il aurait été obligé de ménager beaucoup de gens, d'atténuer la rigueur de ses jugements ou même de louer ce qu'il aurait lui-même condamné. Il lui aurait fallu déchoir de son idéal et se mêler aux querelles des coteries littéraires. « Que personne ne croie pouvoir se promener sur le champ de bataille en

habit de grand-prêtre! » Il se demandait enfin s'il suffirait à la besogne écrasante d'un rédacteur-directeur qui doit être constamment en état de fournir de la copie. « Je puis écrire bien sur des choses importantes, mais non pas beaucoup sur des choses insignifiantes.... J'ai besoin d'être bien disposé même pour écrire une lettre ou une remarque dans mon Journal; il y a des jours, et même des semaines, où je ne suis pas capable d'écrire une ligne. » Cette incapacité de produire beaucoup [1] était évidemment au point de vue pratique une infériorité. « Un véritable écrivain ne doit pas parler, il ne doit même pas penser, car c'est du gaspillage, il doit simplement écrire, tout ce qui lui passe par la tête.... Et moi je pense et je parle beaucoup, mais j'écris peu. » Les négociations avec Campe en restèrent là.

Le métier d'auteur dramatique n'avait jusqu'ici procuré à Hebbel que les moyens de mourir honorablement de faim. Sans doute les théâtres de Vienne et de Berlin se décidaient à augmenter les droits d'auteur, mais Hebbel prévoyait que cette mesure ne profiterait qu'à Charlotte Birch-Pfeiffer et consorts [2]. En janvier 1844 il fut informé que *Maria-Magdalena* était refusée à Berlin; Mme Stich-Crelinger s'exprimait très flatteusement sur le talent de l'auteur, mais l'héroïne était enceinte et jamais le public ne supporterait une pareille indécence; ce fut pour Hebbel « un coup de foudre [3] ». Il dut se contenter, comme nous l'avons vu, de faire imprimer sa pièce avec une préface importante pour la connaissance de son esthétique dramatique. Ce travail l'occupa jusqu'au début de mars. De 1844 datent quelques poésies dont les plus importantes sont la ballade *Liebeszauber* et la longue pièce intitulée *ein Spatziergang in Paris* dont l'occasion fut la mort de Thorwaldsen (avril). La lecture d'Homère faisait naître en lui l'idée d'une tragédie dont le héros serait Achille. Des plans plus vastes encore germaient dans son esprit : un cycle dramatique qui embrasserait toute l'histoire de l'humanité. Il pouvait déjà indiquer un titre, *Christus*, et à la fin d'août, au moment de partir pour l'Italie, il espérait être bientôt délivré de *Moloch*, dont l'idée datait déjà de plusieurs années [4]. Il constatait que son renom s'accroissait; Willibald Alexis lui écrivait une lettre aimable et semblait vouloir entrer en relations avec lui; Gœdeke, dans sa collection *Deutschlands Dichter von 1813-43*, publiait plusieurs poésies de Hebbel avec une courte notice biographique fournie par le poète lui-même; Hebbel envoyait aussi un communiqué à l'*Altonaer Merkur* pour qu'on ne l'oubliât pas en Danemark. « Que diable! est-ce qu'un poète comme moi ne trouvera pas à gagner en ce monde son morceau de pain? » « Je n'ai pas à me plaindre : il n'y a guère de poètes qui aient acquis en aussi peu de temps que moi une pareille renommée; je ne dois pas l'oublier. » « Il n'y a pas d'empereur qui n'ait trouvé son empire [5]. » Il essayait

1. Bw. III, 75; 80-81; 102-103; 114-118. — 2. Tag. II, 3058; 3067. — 3. Tag. II, 3001. — 4. Bw. III, 54; W. V, 99 et suiv.; Bw. III, 61-62; 154. — 5. Bw. III, 27; 6; 61; 84; 16; W. VII, 188.

de profiter des conjonctures en demandant à Campe, une fois de plus, de lui payer de plus forts honoraires et en lui offrant ses nouvelles pour les publier en un volume [1].

Vers la même époque Hebbel voulut conquérir un titre dont il ne se dissimulait pas, du reste, la vanité, celui de docteur en philosophie. On croyait depuis longtemps à Hambourg, parmi les écrivains et les amateurs de belles-lettres de cette ville, qu'il avait passé son doctorat « parce que les gens ne pouvaient pas se figurer qu'un homme qui avait suivi les cours d'une Université et écrit des livres, ne fût pas docteur ». Hebbel n'avait protesté qu'à demi et dans ses lettres il lui arrive même parfois de s'exprimer en termes propres à induire en erreur sur ce point particulier. A la fin il songea cependant à se faire décerner réellement le diplôme. N'ayant été élève d'aucun gymnase, il n'avait pu être immatriculé ni à Heidelberg ni à Munich, et ne pouvait fournir la preuve d'études universitaires régulières. Il fallait trouver une Faculté qui se contentât d'une dissertation; Hebbel pensa qu'une petite Université comme Erlangen, dont les diplômes n'étaient pas, il est vrai, fort estimés, se montrerait accommodante. Il se renseigna auprès du père de son ami Rousseau qui habitait Ansbach; il s'informait en même temps des droits à payer, une grave question pour lui. La réponse fut satisfaisante; au commencement de juin, Hebbel écrivit pour la Faculté d'Erlangen un mémoire dont malheureusement il n'a pas été possible jusqu'ici de retrouver la trace; il nous en reste seulement un extrait dans le Journal [2]. Cette perte ne semble pas pourtant très considérable; Hebbel nous apprend qu'il ne s'imposa pas un grand effort; il prit pour base son article *Mein Wort über das Drama*, auquel il ajouta quelques commentaires tirés de la préface de *Maria-Magdalena*. « Etant donnée la vanité intrinsèque du but, je ne me sentais pas en état d'écrire quelque chose de nouveau. » La Faculté accepta la dissertation et proposa en plus deux questions auxquelles Hebbel répondit en une matinée. Au mois d'août il était docteur; il est vrai que les droits étant plus élevés qu'il ne l'avait cru d'abord, il ne put les acquitter et dut laisser son diplôme entre les mains de la Faculté [3].

II

Partout et toujours, dans les petites circonstances comme dans les grandes, Hebbel se retrouvait face à face avec la pauvreté en un duel sans fin. S'il n'avait eu que la charge de sa propre existence, il aurait eu plus de chances de triompher dans un avenir plus ou moins lointain, mais depuis qu'Elise avait, ou à peu près, épuisé ses ressources pour lui venir en aide, le sort de son amie était lié au sien. Nous avons vu que la naissance de son fils avait été pour

1. Bw. III, 53; 111; 128-129. — 2. Tag. II, 3158; cf. 3191. — 3. Bw. III, 65; 85; 110; 129-130; 151-153.

lui un souci de plus plutôt qu'une joie : l'enfant était mort, mais il en naquit un second en mai 1844. La satisfaction de Hebbel, d'après son Journal et ses lettres, semble avoir été modérée ; s'il se réjouit, ce ne fut pas tant de se voir encore une fois père, mais d'être délivré des craintes très vives qu'il avait eues pour la vie d'Élise et de penser que celle-ci avait maintenant la meilleure consolation qu'elle pût souhaiter. « C'est avant tout à cause de toi, ma chère Élise, que je suis heureux [1]. »

On ne peut douter que Hebbel ait eu encore à cette époque une sincère affection pour son amie, affection qu'avivait l'anxiété. Il fait à Élise les recommandations les plus instantes au sujet de sa santé, la supplie de ne pas ménager l'argent, mais de s'entourer de médecins, la rassure, et proteste chaleureusement de son amour pour elle [2]. « Ta lettre, ma chère, ma noble Élise, est, dans les passages où s'épanche ton âme, d'une beauté si céleste, qu'elle m'a ému jusqu'aux larmes. Oui, certes, tu mérites la miséricorde de la Puissance suprême plus encore par ce que tu es que par ce que tu as souffert..... Non, Élise, tu me méconnaîtrais cruellement si tu te figurais que je puisse vivre sans toi ! Notre liaison est de telle nature qu'il n'y en a peut-être pas une semblable sur la terre ; j'ai toujours été sincère envers toi, aussi ne te cacherai-je pas, même aujourd'hui, que l'ardeur passionnée des jeunes gens amoureux qui ne pensent qu'au chemin qui mène chez leur bien-aimée et comptent les heures, m'est étrangère et me restera toujours étrangère ; mais est-ce qu'on est follement épris de l'air et cependant peut-on vivre sans lui ? Ton être, ta noble et belle âme, ton amour, tout cela est l'atmosphère nécessaire à ma vie.... De quelles furies ne serais-je pas la proie si je n'avais pas l'occasion, un jour, de réparer tant de choses à ton égard ! Il n'est pas possible que tu disparaisses, j'ai encore un but en ce monde et, s'il convient que ce but soit atteint, les Furies n'ont pas le droit d'étendre sur moi leur puissance [3]. »

Il y avait cependant un point sur lequel Hebbel, malgré toute son affection pour Élise, était inébranlable : l'idée du mariage lui était plus que jamais antipathique. Élise dans ses lettres devait revenir assez souvent sur cette question, soit directement, soit par des allusions. Des amis communs écrivaient qu'elle souffrait cruellement du mépris public et s'en plaignait. Mais Hebbel objectait des difficultés insurmontables, qui se résumaient toutes dans cette phrase : nous n'avons pas d'argent. Il se déclarait prêt à se laisser river la chaîne, mais, ajoutait-il, à condition d'avoir de quoi payer le forgeron, sans quoi cette chaîne l'étranglerait. Il exposait à Élise la situation sous toutes ses faces et sa conclusion restait toujours que leurs amis qui les engageaient à se marier, ignoraient leur position et que tous deux n'avaient pas les ressources suffisantes pour se mettre en ménage et mener le train de maison le plus

1. Tag. II, 3134 ; Bw. III, 96-98. — 2. Bw. III, 33-34 ; 77-78 ; 88-91 ; 95. Tag. II, 2976 ; 3123. — 3. Bw. III, 77 ; 89 ; 95.

modeste. Tout le monde les prendrait en pitié : « La misère chez soi et le mépris hors de chez soi, c'est un fardeau que ne peut porter ni un dieu ni un homme..... Comment pourrais-je gagner seulement autant de pain qu'en a un mendiant?.... A quoi sert à l'homme son bon cœur lorsqu'il porte un vêtement qui est percé au coude? Tout le monde le regarde d'un air dédaigneux. » Il s'excuse d'être revenu déjà en janvier sur la proposition qu'il avait faite de lui-même en octobre. « Dans un tremblement de terre on saisit ce qu'on aime par la main et on l'attire à soi; mais lorsque le tremblement de terre est passé, la situation reprend ses droits et on frissonne à l'idée d'entreprendre un voyage dans un désert où l'on a à craindre de ne trouver ni eau ni pain. » Sur ce point Hebbel envisageait les choses sans la moindre sentimentalité et la raison parlait par sa bouche. Il avait du reste une échappatoire toujours prête et qui datait déjà de Munich : c'était de vanter à Elise les mérites et la dignité du « mariage de conscience » ainsi qu'il appelait leur liaison. « Le mariage de conscience est la forme primitive et dernière du mariage. » Les gens ordinaires ont besoin de cérémonies et de formules civiles et religieuses, parce qu'il n'y a qu'un lien extérieur qui puisse les unir, mais Hebbel cite une foule d'hommes illustres : Lessing, Hegel, Gœthe, Thorwaldsen, Hamann, qui ne se sont pas conduits autrement que lui; Elise était probablement flattée de se trouver dans le même cas que les compagnes de tant de grands hommes [1].

Hebbel passa les premiers mois de 1844 dans une constante indécision. Devait-il retourner à Hambourg soit pour s'y établir, soit pour aller de là à Berlin et chercher dans cette dernière ville à se créer un nom comme auteur dramatique, en y faisant jouer ses pièces, ainsi qu'il en avait eu à diverses reprises l'intention? Devait-il, au contraire, selon son projet primitif, en quittant la France, séjourner quelque temps en Italie? Au fond retourner à Hambourg lui répugnait; les gens qu'il y connaissait lui étaient indifférents ou antipathiques. Le seul motif qui l'y eût attiré, aurait été le désir de revoir Elise et de se trouver auprès d'elle au moment de la naissance de l'enfant qu'elle attendait. Mais revoir Elise, c'était se résigner à l'épouser à bref délai; Hebbel comprenait qu'il n'échapperait pas longtemps à cette nécessité. Une amie d'Elise avait résumé la situation : « Ou bien il l'épousera maintenant ou bien il ne l'épousera jamais ». Enfin la subvention qu'il recevait du gouvernement danois lui avait été expressément accordée dans le but de lui permettre de voyager; il était important pour Hebbel qu'elle lui fût prolongée une troisième année, car le salut ne pouvait tarder à venir, s'il devait venir; mais il était fort douteux que sa demande de prolongation fût favorablement accueillie si elle venait de Hambourg. Il se décida à demander conseil à Œhlenschläger en lui révélant toute sa situation; la réponse se fit long-

1. Bw. III, 3-4; 17-20; 23; 35-37, 77-78; à partir de mai Hebbel adresse ses lettres à « Madame Hebbel ».

temps attendre; on écrivait de Hambourg à Hebbel que l'incertitude torturait Elise. Enfin la lettre d'Œhlenschläger arriva : il désapprouvait le retour à Hambourg et le mariage; puisque la fortune semblait sourire à Hebbel, qu'il tentât la chance jusqu'au bout. A peu près à la même époque l'enfant naissait et Hebbel était rassuré sur la santé de la mère. Il venait de toucher le montant de la subvention pour la seconde année [1]. Il pouvait suivre son instinct secret, chercher si, loin du milieu étroit où il avait vécu jusqu'alors et dont il commençait à s'évader, il rencontrerait le bonheur.

III

Les relations de Hebbel avec Heine qui avaient recommencé après le retour de ce dernier, restèrent assez intermittentes et ne devinrent un peu plus fréquentes que dans le courant de l'été. Devant des tiers, Bamberg par exemple, Heine s'exprimait dans les termes les plus élogieux sur le compte de Hebbel : c'était un des plus grands poètes non seulement de l'époque actuelle, mais de l'Allemagne en général. « Tu vois, écrit Hebbel à Elise, un homme de génie rend toujours justice à son pareil; il n'écrase que les médiocrités qui se jettent dans ses jambes. » Pourtant, et bien que les manières de Heine fussent toujours très cordiales [il avait prié Hebbel de lui lire en manuscrit *Maria-Magdalena*], Hebbel restait un peu sur la réserve : il se félicitait de vivre en bons termes avec Heine, mais ajoutait qu'il n'y aurait jamais entre eux de véritable intimité; il soupçonnait chez son partenaire quelque calcul. « Il aime mieux m'avoir pour ami que pour ennemi, et c'est évidemment de sa part une marque de sagesse. » Heine commençait à ressentir les premières atteintes de la maladie qui devait attrister la fin de sa vie. Hebbel remarque qu'il se plaint souvent d'avoir mal à la tête, mais croit que c'est plutôt un prétexte pour ne pas s'engager dans une discussion sérieuse, parce qu'il sentait qu'il n'avait plus l'esprit aussi alerte et craignait de se montrer inférieur à son interlocuteur. « Je crois qu'il est passablement éteint, mais il prétend perpétuellement qu'il est souffrant pour qu'on ne remarque pas que la vie s'est retirée de lui. » Cependant lorsqu'il s'agissait d'accabler Gutzkow de ses railleries, Heine retrouvait toute sa verve [2].

Il fallait à Hebbel des gens avec lesquels il pût discuter abondamment sur des sujets ardus. Il se reprochait même d'être trop bavard et d'exposer inconsidérément, à des personnes qu'il connaissait à peine, ses idées et ses opinions. « Un homme prudent, et je n'en suis pas un, reste autant que possible dans les généralités. Lorsque je parle, par exemple, de l'art et de la poésie, je devrais ne communiquer que mon principe et laisser aux autres le

1. Bw. III, 2-3; 15-16; 31; 45-48; 58-59; 75-76; 82; 83; Tag. II, 3017. — 2. Bw. III, 7-8; 21; 33; 93-94; 102; 115.

soin d'en faire l'application [1]. » Heine se dérobait, mais Hebbel avait toujours Bamberg sous la main et il trouva un autre interlocuteur selon ses goûts dans Arnold Ruge.

Ruge était arrivé à Paris quelques mois avant Hebbel, après que, vers la fin de 1842, le gouvernement saxon eût supprimé les *Deutsche Jahrbücher*; il en repartit en 1845 sur l'invitation du gouvernement français [2]. Ce fut Bamberg qui fit faire à Hebbel la connaissance « du lion de Halle » en mars 1844; il avait préparé le terrain en faisant lire à Ruge les œuvres de Hebbel. Ruge manifesta aussitôt le désir de voir l'auteur; Hebbel s'y prêta de bonne grâce, car « Ruge, comme caractère et comme écrivain, mérite qu'on ne le dédaigne pas ». La première entrevue ne dura pas moins de cinq heures : « C'est un Poméranien et il a sur l'art les aperçus de tout philosophe qui n'est pas Hegel ou Schelling, mais il y a chez lui une sincérité et une honnêteté qui éveillent l'estime et même l'affection; nos relations furent bientôt cordiales.... Je me suis lié plus vite avec lui qu'avec n'importe qui, sauf Œhlenschläger, et cela pendant que nous luttions front contre front et que chacun transperçait l'autre, lui avec ses cornes de Poméranien, moi avec mes cornes de Dithmarse. Cela vaut mieux souvent que les fadaises du sentiment [3]. » Dès le premier jour les relations de Hebbel et de Ruge avaient pris le caractère qu'elles gardèrent toujours.

Ils n'étaient d'accord à peu près sur aucun point. Ruge, que Hebbel appelait, nous l'avons vu, un « mangeur de poètes », était d'avis qu'un homme ne pouvait employer utilement son intelligence que d'une seule façon : en faisant de la politique; tout le reste, l'art en particulier, était du verbiage; tout au plus pouvait-on tolérer la poésie politique que Hebbel abhorrait comme un genre bâtard, ainsi qu'il ne le cacha pas à Ruge [4]. Dans le domaine de la politique, ils étaient des adversaires irréconciliables; le radicalisme de Ruge paraissait à Hebbel absurde à force d'exagération. Le premier et dernier fascicule des *Deutsch-französische Jahrbücher* fut qualifié par Hebbel de béotien : « L'art, la science, la religion doivent être supprimés; l'histoire doit subsister et son contenu doit disparaître; bien que nous soyons personnellement bons amis, je ne pourrais pas faire deux pas en compagnie de ces gens-là, car ils se meuvent au milieu des contradictions et ils ne voient pas que la politique et l'affranchissement de l'humanité ne sont que les préliminaires de l'existence; ils préparent le développement des forces et des organes qui serviront à l'action et à la jouissance [5]. » Le conservateur qu'il y avait au fond chez Hebbel déplorait et combattait chez Ruge « le délire du communisme [6] ».

1. Tag. II, 3014.
2. Sur le séjour de Ruge à Paris, cf. son livre : *Zwei Jahre in Paris*; Hebbel n'y est mentionné qu'une seule fois, pour avoir présenté Œhlenschläger à Ruge.
3. Bw. III, 49-50. — 4. Bw. III, 50. — 5. Bw. III, 73. — 6. Bw. IV, 94.

Ils disputaient aussi sur le christianisme. Ruge, anticlérical farouche, ne pouvait admettre que Hebbel fît une place dans ses poésies à des sujets chrétiens, tandis que Hebbel, sans être favorable au christianisme, s'efforçait cependant de lui rendre justice[1]. Sur tous les points Ruge était mêlé aux luttes politiques les plus ardentes et son unique objectif était le triomphe d'une doctrine sociale très particulière; la largeur de ses vues en souffrait. Hebbel au contraire se tenait systématiquement au-dessus des conflits du moment présent pour les juger impartialement et leur donner dans l'art une forme durable; il refusait par principe de se mêler à l'action. Cependant Ruge et Hebbel restèrent plus tard en bons termes, excepté lorsque Ruge se permit de prouver à Hebbel que les pentamètres de ses distiques italiens bravaient les règles de la métrique[2]. Mais ils correspondaient. Hebbel lisait les ouvrages de Ruge « avec plaisir et profit » et l'appelait « un esprit profondément philosophique et animé de la meilleure volonté[3] ».

Hebbel était resté en correspondance avec Œhlenschläger pour lequel il avait conservé une sympathie aussi vive qu'au premier jour; nous avons vu qu'il l'avait pris pour confident et conseiller dans les circonstances les plus graves. Il le revit à la fin d'août, peu de jours avant son départ pour l'Italie. Œhlenschläger avait fait un grand détour par Berlin, Munich et Vienne avant d'arriver à Paris où il comptait passer l'hiver. Connaissant sa vanité naïve et son désir, peu justifié et difficilement réalisable, d'acquérir en Allemagne autant de réputation qu'en Danemark, Hebbel soupçonnait qu'Œhlenschläger l'aurait vu volontiers se faire son héraut dans les revues littéraires allemandes, mais Hebbel se trouvait dans l'impossibilité d'avoir pour le poète la même vénération que pour l'homme. Il aurait fait tous ses efforts pour lui trouver un éditeur, mais il se refusait à le proclamer à la face de l'Allemagne un grand dramaturge. La fécondité d'Œhlenschläger l'effrayait, surtout lorsqu'il songeait avec quelle difficulté lui-même produisait[4]. « Si cet excellent et heureux homme pouvait se figurer ce qui se passe dans des esprits qui ne se bornent pas à donner une forme aux figures nées de leur imagination, mais déguisent sous des symboles l'angoisse et les aspirations de leur cœur! Le reste est si facile! Ne pourrais-je pas à chaque instant me mettre à écrire un Charles I, II, III? Et pourtant... le pourrais-je? ».

1. Bw. VI, 38; Tng. III, 4344. — 2. Tag. III, 4344.

3. Bw. IV, 36-129. Sur Ruge et ses préjugés, cf. Heine : « Ruge ist der Philister welcher sich mal unparteiisch im Spiegel betrachtet und gestanden hat dass der Apoll vom Belvedere doch schoner sei. Er hat die Freiheit schon im Geiste, sie will ihm aber noch nicht in die Glieder und wie sehr er auch für hellenische Nacktheit schwärmt, kann er sich doch nicht entschliessen die barbarisch modernen Beinkleider oder gar die christlich germanischen Unterhosen der Sittlichkeit auszuziehn. Die Grazien sehen lachelnd diesem inneren Kampfe zu. »

4. Bw. III, 93; 101-102; 149; Tag. II, 3213; Bw. II, 298; III, 116; 172.

IV

Paris a produit sur Hebbel une impression ineffaçable, par sa grandeur et sa magnificence. Dès le jour de son arrivée, il déclarait que Babylone n'avait rien possédé de plus splendide que les grands boulevards. De Saint-Germain il fit une excursion à Versailles. « On ne peut pas se faire une idée de la somptuosité du palais. L'aspect grandiose du bâtiment, le nombre infini des statues et des tableaux, les galeries et les appartements de gala qui se succèdent à perte de vue, les milliers de fontaines dans le parc, tout cela laisse à peine croire que ce soit là une habitation humaine. C'est une impression écrasante; on ne s'étonnerait pas de trouver une des salles pavée, pour varier, de pièces d'or. » Il s'intéressa surtout aux tableaux de bataille et aux portraits historiques; les grandes eaux qu'il vit une autre fois ne lui plurent guère parce qu'elles ne peuvent plaire à quiconque croit « que l'art et la nature ne peuvent être des termes opposés [1] ». Le musée du Louvre l'étonna et le découragea presque par son immensité, de même qu'il restait stupéfait devant la quantité de tableaux exposés annuellement au salon, « et il n'y a là-dedans rien de médiocre; le jury examine tout très sérieusement; ce n'est pas petite chose avant qu'un artiste soit admis à exposer ses œuvres », affirmait-il avec conviction. Il visita à plusieurs reprises une exposition industrielle aux Champs-Elysées dans un énorme bâtiment en bois qui avait coûté plusieurs millions et que l'on devait démolir ensuite. « Ce n'est pas du gaspillage; c'est digne d'un peuple grand et libre [2]. »

Hebbel avait à Paris des endroits de prédilection où il retournait souvent : le Jardin des Plantes où il ne se lassait pas de considérer les bêtes curieuses, le Père-Lachaise d'où il contemplait le panorama de la capitale et dont les tombeaux et les inscriptions lui offraient ample matière à des réflexions philosophiques ou satiriques; les Invalides enfin où l'attirait la grande ombre de Napoléon. Dès le lendemain de son arrivée il avait aperçu par hasard la colonne Vendôme. « Elle est simple et grandiose. Je fus singulièrement impressionné en rencontrant la première trace de « l'homme ». La vie est plus que son ombre, et le poète est moins que celui qui lui fournit la matière de ses œuvres : deux vérités également certaines [3]. » L'admiration de Hebbel atteint son maximum devant le Panthéon. « Quel édifice! Aucune œuvre de l'architecture n'avait encore produit sur moi une pareille impression; à lui seul il vaut le voyage de Paris. Si un étranger arrivait, se faisait conduire aussitôt devant le Panthéon et après en avoir gravé l'image dans son âme repartait immédiatement, il n'aurait pas perdu sa peine. »

1. Bw. II, 292-94; III, 134. — 2. Bw. II, 294; Tag. II, 2933; Bw. III, 58; 99-101; 117. — 3. Bw. II, 301; Tag. II, 2890; Bw. III, 135-36; Tag. II, 2839; 3119; Bw. III, 284.

Hebbel trouve au contraire Notre-Dame au-dessous de son attente; l'intérieur lui en paraît disproportionné, et quant à l'extérieur c'est « un édifice vraiment médiéval, noir, sombre, contourné; on dirait une corneille qui se serait attardée et qui de ses yeux morts regarderait fixement le printemps qui fleurit autour d'elle ». D'une façon générale les préférences de Hebbel vont à l'architecture classique; il qualifie Saint-Sulpice de grandiose; pour la Madeleine, le grandiose s'unit à la grâce; quant au Palais Bourbon « c'est un édifice d'une fière simplicité, comme doit l'être le sanctuaire d'un peuple auquel répugne aussi bien le faste que l'humilité ». En peinture les goûts de Hebbel nous étonnent aussi quelquefois; il ne méconnaît le talent ni d'Horace Vernet ni de Léopold Robert, mais les tableaux qu'il décrit avec le plus de complaisance sont l'*Exécution des fils de Brutus* par Lethière et l'*Amour et Psyché* du baron Gérard [1].

Cependant, si Hebbel admirait les œuvres de l'art, l'humanité, même la plus vulgaire, ne l'intéressait pas moins. C'est un observateur bienveillant du peuple de Paris. Les Champs-Élysées sont sa promenade favorite. « Les baraques, les divertissements populaires, les clochettes des limonadiers, le flot des passants, tout cela donne chaque fois à mon esprit plus de fraîcheur et de vivacité », écrit-il plus de huit mois après son arrivée. Il ne pensait pas qu'il y eût au monde de plus belle place que celle de la Concorde; l'Arc de Triomphe de l'Etoile était pour lui « le plus fier monument qu'un héros ait élevé depuis des siècles à ses victoires; il est digne de l'homme dont il doit commémorer la gloire et c'est beaucoup dire en peu de mots ». Lorsque Hebbel vit les chaînes qui entourent l'Arc de Triomphe s'abaisser pour laisser passer la voiture de Louis-Philippe, il lui sembla qu'il venait de voir « violer la Renommée ». Il n'y a pas d'endroit sur la terre « où l'on voie couler un plus large fleuve humain entre des rives plus magnifiques » que de la Concorde à l'Étoile. C'était une occasion unique pour Hebbel d'étudier au passage les individualités les plus diverses, « mais on n'en avait pas le loisir; dans une bibliothèque de cent mille volumes, il n'est pas facile de se plonger dans la lecture d'un seul; je me laissais entraîner par le flot et me courbais seulement de temps en temps pour ramasser un coquillage ou une pierre multicolore ».

Un jour d'avril il y avait foule aux Champs-Élysées pour admirer les nouvelles toilettes des dames; la garde nationale formait la haie; « sur la chaussée les équipages de la haute société; des deux côtés le peuple avec ses divertissements, ses baraques, ses bateleurs, tout ce que l'on peut imaginer, l'univers en miniature. Je sentis naître en moi une disposition d'esprit poétique; j'achetai des violettes, je regardai des équilibristes, je m'amusai à entendre se mêler les accords de trente orchestres différents et je restai jusqu'à huit heures du soir. » Il a conservé le souvenir de cette journée

1. Bw. II, 300; 299; Tag. II, 2830; 2831; 2870; 2898; Bw. II, 353-56.

dans une pièce de vers; plus que le spectacle de la nature ou des œuvres de l'art, c'est celui de la mêlée humaine qui éveille chez Hebbel la poésie [1]. Au jour de l'an ou au mardi gras, il parcourait les grands boulevards, s'arrêtant devant toutes les baraques et écoutant tous les boniments; avec une curiosité sympathique il suivait les efforts des pauvres diables pour se concilier les bonnes grâces du public et réunir une maigre collecte.

Avec son propriétaire il montait à Montmartre et lorsqu'ils rencontraient dans le jardin d'un restaurant de dixième ordre quelque noce d'ouvrier ou de petit employé, Hebbel s'asseyait auprès des invités et liait connaissance. Les illuminations pour la fête du Roi lui semblèrent féeriques, mais celles du 14 juillet dépassaient toute description. Les Champs-Elysées étaient une mer de lumière; « je ne verrai jamais plus rien de pareil ». « Quatre-vingts ou quatre-vingt-dix théâtres populaires, le long du quai d'Orsay, avec leurs nains et leurs géants, leurs devins et leurs femmes colosses, firent en particulier sur moi une impression dont je devrais peut-être avoir honte si je n'étais pas un poète, surtout le soir, lorsque, éclairés par des feux de Bengale, ils faisaient grand tapage derrière les arbres qui bordent le quai, cependant qu'assis sur une pierre, sur l'autre rive de la Seine, je mangeais des figues au clair de lune [2]. »

Hebbel écrit un jour à Campe que dans le caractère des Français il y a un certain nombre de choses qui lui déplaisent et lui déplairont toujours; cependant il trouve beaucoup à louer chez eux. Il est étonné de la sobriété des ouvriers qui se contentent de pain, de fromage et de fruits, et ne se gorgent pas comme les Hambourgeois de lard et de saucisses. Les gens sont industrieux et savent faire argent de tout; ils sont polis : le « s'il vous plaît » est une formule qui revient à tout instant dans la conversation et se retrouve jusque sur les inscriptions funéraires; ils ne sont jamais brutaux dans leur gaieté la plus débordante; la police elle-même procède avec ménagements et « n'emploie pas comme en Allemagne les moyens qui réussissent avec les chiens et les bœufs et par conséquent aussi avec les hommes ». L'institution de la garde nationale trouve dans Hebbel un admirateur convaincu. « Un peuple qui porte lui-même les armes!... Ce ne sont pas des massacreurs patentés qui, pour de l'argent, font feu sur leur père et leur mère; ce sont des citoyens; un progrès immense fait par la France et le fondement inébranlable de ses institutions libérales. » On sent partout que les Français sont un peuple et qu'ils ont une histoire; « celle-ci a pris corps; elle est passée des livres dans la rue; personne ne s'en aperçoit mieux qu'un Allemand [3]. »

La supériorité des Français se fait surtout remarquer dans les lettres et les arts. Sans doute il leur arrive d'arranger l'*Antigone* de Sophocle à leur goût qui, dans ce cas, n'est pas le bon; mais en

1. Bw. III, 72; Tag. II, 2870; 3164; W. VI, 241 et suiv. — 2. Bw. III, 9-12; 39-41; 120-21; 92; 142-144. — 3. Tag. II, 2861; 3143. Bw. III, 136; 41; 143 : 13; II, 359; 346.

peinture ils ont une forte avance sur les Allemands. Horace Vernet vaut Cornélius. Au théâtre Rachel n'a pas son égale au delà du Rhin. « Si nous avions en Allemagne une pareille actrice, ma *Judith* serait bientôt jouée dans tous les théâtres.... C'est une femme extraordinaire, on ne peut en douter, on le sent en la voyant. Elle est environnée de tragique;... on croit voir la Tragédie elle-même lorsqu'elle paraît;... une femme comme une statue de marbre;... le tragique l'entoure comme un sombre nuage que sa beauté cherche en vain à percer;... elle a fait sur moi une impression ineffaçable. » Mlle Georges lui parut également digne de louanges, mais la pièce où elle jouait, la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, parut à Hebbel à la fois horrible et grotesque. Il remarquait d'ailleurs que les acteurs en France avaient l'air de ne se soucier en rien du public et jouaient avec une parfaite liberté d'esprit, tandis qu'en Allemagne ils cherchaient continuellement à lire sur le visage des spectateurs et des critiques s'ils réussiraient à gagner leur pain. A propos de l'érection d'une statue à Molière dans la rue Richelieu, il constatait que les Français honoraient bien plus leurs grands écrivains que les Allemands. L'inauguration était une solennité publique et les journaux reprochaient au Roi de n'y avoir pas assisté. « Ce n'était pas comme en Allemagne la fête d'une clique, mais un acte de la nation [1]. »

V

Hebbel ne cesse à aucun moment de se lamenter sur sa condition présente et sur son avenir, et il est certain qu'un homme qui ne veut pas dépenser en tout à Paris plus de cent francs par mois et qui, au moment de partir pour l'Italie, ignore absolument de quoi lui, son amie et son enfant vivront l'année suivante, peut avoir un penchant excusable au pessimisme. Mais parfois aussi nous le voyons plus gai et plus courageux; il se promet à lui-même de ne plus écrire des poésies où ne s'exprime qu'une tristesse sans espoir; un jour même, étant allé se promener par une belle après-midi d'été à Neuilly, sur les bords de la Seine, il oublia pour un moment ses souffrances. « Je m'assis sur une rampe en bois qui longeait le fleuve et, par cette radieuse après-midi de dimanche dont la chaleur ne m'incommodait pas à l'endroit que j'avais choisi, je goûtai la joie si rare dans sa pureté de me sentir vivre; la crainte et l'angoisse, d'ordinaire toujours à l'œuvre dans mon âme, s'étaient endormies, et les sentiments qui les remplacent habituellement, les désirs, les vœux impatients ne s'étaient pas encore éveillés; le doux abattement qui remplissait mon être les en empêchait; rien n'occupait mon esprit, sauf cette idée reposante que rien ne l'occupait. Des papillons blancs se jouaient autour de moi, des fleurs jaunes se balançaient au vent, des canots glissaient rapidement sur le fleuve

1. Bw. III, 67; II, 358; Tag. II, 2939; Bw. III, 138; 13; Tag. II, 2983; 3169.

verdâtre. » Hebbel recommande d'ailleurs souvent à Elise de ne pas prendre au pied de la lettre ce qu'il lui écrit, surtout lorsque ce sont des lamentations. « Je ne suis jamais aussi triste et jamais aussi gai que mes lettres. » Il s'abandonnait sur le papier à l'impression présente, souvent momentanée, et il l'exagérait d'autant plus qu'il l'approfondissait davantage en en cherchant les causes [1].

Obligé de limiter strictement ses dépenses, Hebbel ne put certainement tirer de son séjour à Paris tout le parti possible. C'est à peine s'il alla deux ou trois fois au théâtre et la littérature dramatique française lui resta à peu près inconnue. Sa garde-robe était trop mal montée pour qu'il pût songer à faire des visites et à nouer des relations qui lui auraient fait voir les Français de plus près. Il ne peut se faire en somme de la France qu'une idée assez superficielle, d'autant plus que dans la solitude où il vivait, il n'avait aucune occasion d'acquérir par l'usage une connaissance moins rudimentaire de la langue. Il en témoignait un vif regret ; pendant les mois d'hiver il avait cru pouvoir apprendre le français en étudiant la grammaire dans sa chambre ; ses progrès furent naturellement médiocres ; il y gagnait surtout des maux de tête. Plus tard, mais malheureusement trop tard, il eut recours à un moyen plus efficace : ayant commencé de lire les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue [on sait que ce livre eut, en Allemagne, plus de retentissement encore et plus d'influence qu'en France], il se passionna tellement pour ce roman qu'il l'acheva en quatre semaines ; ce fut ensuite le tour de Vauvenargues et des *Confessions* de Rousseau ; il ne doutait pas que d'abondantes lectures, commencées dès le début, ne l'eussent mis rapidement en état de comprendre et de parler passablement le français [2].

Pourtant, et bien qu'il ait eu à Paris des jours d'ennui et de détresse où il regrettait Hambourg et la vie paisible à côté d'Elise, Hebbel se rendait compte, au moment du départ, que son séjour en France lui avait été des plus profitables. Il avait vérifié une fois de plus ce qu'il avait déjà constaté à Heidelberg et à Munich : la transplantation dans un milieu nouveau avait toujours pour son activité intellectuelle les résultats les plus favorables. De plus il n'avait jamais vécu dans une ville comme Paris et il eut l'occasion d'y observer nettement un trait de son caractère et de son talent. « Les individus et, par conséquent, aussi les poètes, écrit-il une fois, diffèrent les uns des autres ; il y a eu des poètes qui se seraient volontiers blottis dans un nid d'alouettes ; je ne suis pas de ce nombre. Mes organes sont faits pour l'univers et j'ai besoin de l'univers.... Après tant de malheurs, le premier bonheur qui m'arrive, à moi et à mon talent, c'est que je puis voyager ; je n'arriverai jamais à ce qu'on appelle une conception sereine de l'existence [une pareille conception ne résulte le plus souvent que d'une observation superficielle de la vie], mais porter dans son sein les

1. Bw. III, 42-43 ; 61 ; 55-57 ; 68 ; 147-49 ; 140-41 ; 46. — 2. Bw. III, 44 ; 56 ; 119 ; Tag. II, 3172 ; 3165 ; 3219.

souffrances inhérentes à la condition humaine qui obscurcissent même le regard de l'Apollon du Belvédère, n'est pas la même chose que traîner en même temps avec soi ses douleurs individuelles, et on se défait de celles-ci lorsque l'on est arraché à la contemplation de soi-même et jeté dans le monde. » Et en un autre endroit, après avoir déclaré qu'il ne ressemble en rien à Jean Paul, qui n'aimait que les petits coins paisibles : « L'aspect de ce qui est énorme et puissant constitue pour ma nature un besoin et surtout l'aspect d'un fleuve humain dont on ne peut compter les vagues et encore moins, par conséquent, les marquer d'un signe et les reconnaître. Pour mon œuvre poétique c'est un bonheur inappréciable que d'avoir pu faire ce voyage. » Dans sa première lettre datée de Paris, il écrivait : « La paisible coquille où je n'entends que de loin le ressac est trop étroite pour moi et la mer avec le fracas formidable de ses vagues est trop vaste; quel homme je fais! » Mais il avait appris à mieux se connaître lui-même et son expérience se résume dans un distique de cette époque : « O dieux, mes vœux sont modestes; je consens à habiter dans une coquille, mais je ne le puis que si elle est roulée par les flots de l'océan [1] ».

Cependant, s'il lui était dur de quitter Paris, comme il le répète souvent, il se consolait en pensant qu'il allait voir Rome. Il faisait ses préparatifs de départ, achetait du linge et des vêtements, collectionnait les adresses et les lettres de recommandation et commençait d'apprendre l'italien en lisant Boccace et Goldoni à la Bibliothèque royale. Il se mit en route le 26 septembre; Bamberg l'accompagna à la diligence et lui fit remettre au dernier moment une plume d'aigle destinée à écrire le *Moloch*. « Paris, écrit Hebbel ce jour-là dans son Journal, Paris restera toujours le centre de mes désirs. Adieu, ville magnifique qui me fus si hospitalière! Reçois le plus ardent de mes souhaits! Puisses-tu fleurir plus longtemps que toutes les villes du monde! [2] ».

1. Bw. III, 63-64; 108; II, 279; W. VI, 367 (*Conditio sine qua non*).

2. Bw. III, 163; 119; 113; Tag. II, 3241; Bw. III, 171. Cependant Hebbel distingue entre Paris et ses habitants; il écrit en 1852 : « Die Weltstadt fesselte mich dermassen dass ich volle anderthalb Jahre blieb obgleich Italien lockend in der Ferne stand. Dies ist aber nicht so zu verstehen als ob ich besondere Sympathien für die Franzosen und ihr Thun und Treiben empfanden hatte; im Gegentheil der Deutsche befestigte sich in mir durch die Nähe des Gegensatzes nur um so mehr und mein Behagen ging ausschliesslich aus dem grandiosen, hoch gehenden Wogenschlag des Lebens hervor der meinem Inneren homogen war. » (Bw. V, 48.)

CHAPITRE VII

L'ITALIE

I

Parti de Paris le 26 septembre, Hebbel arriva à Rome le 3 octobre; à Marseille il avait pris le bateau pour Civita-Vecchia; on peut lire les menus incidents du voyage dans le récit qu'il en écrivit au jour le jour. Pendant tout le trajet il fut, dit-il lui-même, dans la disposition d'esprit d'un petit enfant qui voit le monde pour la première fois et s'attend à trouver des merveilles au terme de la route. « Il me semblait vivre un conte. Vingt-deux ans chez les Dithmarses dans une bourgade perdue, et maintenant en route pour Rome! Cette phrase bourdonnait dans ma tête comme un refrain [1]. »

Le climat de Rome lui fut d'abord défavorable. En novembre et décembre, il fut malade de la fièvre; il avait loué une chambre qui n'était pas exposée au soleil, malgré le proverbe italien : là où n'entre pas le soleil, entre le médecin. Mais cette chambre coûtait moins cher qu'une autre qui aurait été plus saine et un écu de plus ou de moins par mois c'était beaucoup pour Hebbel. Il était arrivé à Rome avec cinq ou six cents francs en poche, et il pensait qu'avec cette somme il pourrait vivre jusqu'au commencement de mars. Il adressa au roi de Danemark en décembre une supplique pour demander que la subvention de six cents thalers lui fût prolongée pour un an. En attendant la réponse il lui fallait calculer ses dépenses si exactement qu'il hésitait à s'acheter un chapeau, bien que le sien fût à peine présentable. Il était fou de rage et de désespoir en songeant à la note du médecin. Finalement il dut d'ailleurs renoncer au système des économies mal entendues et louer une chambre plus chère, mais où il put attendre la convalescence. En janvier 1845 il était à peu près rétabli. [2].

1. Tag. II, 3242; Bw. III, 166; W. X, 22-44. — 2. Tag. II, 3276; III, 3291; Bw. III, 177-78; 184-86; 180; 196-97; 201.

On peut se figurer ce qu'était dans de semblables conditions, vers la fin de 1844, l'humeur de Hebbel. Son esprit restait complétement improductif et d'ailleurs la maladie et les contrariétés lui enlevaient le goût de travailler, mais comme d'habitude en pareil cas il s'imaginait que son talent était déjà totalement épuisé. « Il me semble que le ciel croule sur moi et je ne sais comment préserver ma tête de cet effondrement. Combien j'aimerais mon fils si je sentais seulement le sol assez solide sous mes pieds pour pouvoir comme les autres pères de famille l'élever en paix. » « Toute mon existence est empoisonnée : la jeunesse, l'époque où j'étudiais, et maintenant celle où je voyage; qui serait capable en effet de manger des fraises pendant qu'une avalanche le menace? Et tout cela parce que je n'ai pas d'argent!... j'ai pitié de moi-même lorsque j'y songe. » Il se plaignait que la pauvreté l'obligeât à mener à Rome une existence aussi ennuyeuse et aussi lamentable que celle qu'il aurait pu mener à Wandsbeck. Il ne pouvait pas visiter les musées à cause du droit d'entrée; il ne pouvait se permettre à la Noël et au Carnaval d'autres réjouissances que celles auxquelles le plus pauvre peut prendre part en se promenant dans la rue. On comprend combien cela lui était pénible lorsqu'on se rappelle ce qu'il écrivait déjà à Paris : il n'était pas de ceux qui sont satisfaits en voyant s'amuser les autres. « J'ai vécu, disait-il en jetant un coup d'œil en arrière sur l'année 1844, comme il est possible de vivre quand on doit retourner trois fois un sou dans sa main avant de le dépenser; je ne suis pas mort de faim; j'ai eu quelques moments de joie, surtout à Paris, et plus souvent j'ai été témoin de la joie d'autrui. » Mais à la fin il était las d'une pareille existence et il avait déjà souhaité plus d'une fois qu'une attaque d'apoplexie vînt le délivrer du tourment de vivre [1].

II

Mais Hebbel lui-même ne pouvait se soustraire à l'influence bienfaisante du ciel italien et de la nature méridionale; ce sont toujours les mêmes plaintes qui reviennent, à peu près dans les mêmes termes, mais ce leit-motiv funèbre est interrompu assez souvent par des accords plus joyeux.

Le premier sentiment de Hebbel en arrivant à Rome fut une sorte de déception. La transition était trop brusque en venant de Paris. « Paris est un océan; Rome le lit d'un océan. A Paris on peut nager avec les habitants, à Rome on en est réduit à chercher comment les habitants ont nagé il y a de cela des siècles. Mais pour moi la vie reste l'essentiel et même ce qui donne naissance à mes rêves, c'est encore la vie, la vie réelle et actuelle. » C'est à la lumière de la lune qu'il préfère voir Rome, comme une cité de tombeaux sous la clarté d'un astre mort. Les ruines antiques l'intéres-

1. Tag. II, 3277; Bw. III, 170-74; 178-80; 181; 183-84.

saient très médiocrement. « Je ne suis pas capable de reconstruire le temple pour mon imagination d'après le tas de pierres qui en reste, et il m'est absolument indifférent de savoir s'il était réellement aussi haut qu'on le prétend ou non, puisque je ne puis plus monter sur le faîte et contempler de là les environs. » De Naples, il fit une excursion à Pompéi, mais les ruines de cette ville ne lui parurent pas plus dignes d'attention que ne le seraient celles de Hambourg par exemple. Seuls, les monuments antiques suffisamment conservés arrêtent ses regards, le Colisée et surtout le Panthéon, où l'art de l'architecte lui paraît avoir atteint son apogée. Sur le Capitole il salue seulement l'ombre de César et passe; car il ne reste que le sol où se déroulèrent de si grands événements et le sol est partout pareil. L'esprit de l'histoire, à son grand étonnement, ne s'éveilla que lentement en lui. « Rome ne fait une impression sur le voyageur qu'après réflexion; ce n'est plus la ville des Césars; on est obligé de dégager péniblement les fragments de la noble antiquité de la fourmilière moderne et même alors on ne sait pas ce que l'on doit en faire [1]. »

Hebbel se rendait compte d'autre part que son esprit avait beaucoup moins d'affinité avec les beaux-arts que celui de Gœthe par exemple. Seuls les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture faisaient impression sur lui et encore pas toujours. Les moments où il goûtait une véritable joie à contempler les œuvres de l'art étaient même relativement rares. Quant à ce qui constitue proprement l'histoire de l'art, les rapports des écoles les unes avec les autres, leur filiation, et l'étude de tout ce qu'elles ont produit, quelle qu'en soit la valeur esthétique, c'est un domaine dans lequel Hebbel ne voulait pas s'aventurer parce qu'il n'y trouvait pas le moindre attrait. « Il m'est aussi impossible de m'occuper d'un peintre insignifiant que d'un écrivain insignifiant. » Aussi mentionne-t-il relativement très peu d'œuvres d'art et seulement les plus connues, les Stances de Raphaël, sa Galathée, son Saint Luc, les Sibylles de Michel-Ange, son Jugement dernier [qu'il trouva baroque, en partie à cause de l'absurdité qu'il y a à se figurer que les âmes pourront retrouver leurs corps]. Parmi les antiques il ne s'arrête que devant le Laocoon, auquel il reproche trop de réalisme, devant l'Apollon du Belvédère et devant la Junon de la villa Ludovisi; à chacune des deux dernières statues il consacre un sonnet. « L'Apollon dépasse tout ce que l'on peut voir, écrit-il à Élise; il est né dans un monde d'où Michel-Ange et Thorwaldsen eux-mêmes seraient bannis. » Dans la naïveté de son admiration il promena ses mains sur le marbre comme pour en prendre, par un geste symbolique, intellectuellement possession. Mais à son avis la Junon de la villa Ludovisi surpasse l'Apollon lui-même, comme l'Apollon dépasse une œuvre de Canova ou de Thorwaldsen [2].

1. Bw. III, 167-68; W. VI, 300 : *eine Mondnacht in Rom;* Tag. III, 3318; Bw. III, 248; Tag. II, 3243; W. VI, 332; 372; 332; Bw. III, 168; 169; 239-40. — 2. Tag. III, 3318; Bw. III, 167; Tag. III, 3253; W. VI, 335; Bw. III, 214; 168; W. VI, 334; 324; Bw. III, 217; W. VI, 325.

Il résulte de tout cela que pendant assez longtemps Hebbel ne comprit pas nettement ce qui faisait pour lui le charme de Rome. Quelques jours après son arrivée il reproduit dans son Journal le distique connu de Gœthe : « Oui, tout est vivant dans tes murs sacrés, Rome, Ville éternelle, et cependant tout est encore muet pour moi ». « Pourquoi est-il si peu question de Rome dans ce Journal? se demande-t-il une semaine plus tard. Parce qu'il faudrait trouver à dire quelque chose qui sorte de l'ordinaire. » Mais quatre mois plus tard il s'aperçoit, à la rareté et à la brièveté de ses remarques, qu'il n'a pas pénétré beaucoup plus avant dans l'âme du peuple et du pays. A en juger en effet par le Journal et par les Lettres, on pourrait croire que Rome et l'Italie ont bien moins éveillé que Paris l'intérêt de Hebbel. Mais en réalité l'impression ne fut pas moins profonde parce qu'elle s'exprime moins et porte sur un point plus particulier. A Rome comme à Paris devait s'enrichir l'individualité de Hebbel [1].

III

« Ce qui fait sur moi une profonde impression et la produira toujours, c'est la nature divine qui entoure ce tombeau du passé, dans lequel nous autres, vers de terre, nous rampons, pour y trouver la mesure de notre petitesse. » Ce que Hebbel découvre à Rome c'est la nature; elle n'avait jamais attiré ses regards dans les tristes plaines du nord de l'Allemagne où il avait été élevé et avait longtemps vécu; à Paris et à Munich il n'avait pas eu de contact avec elle; à Heidelberg seulement, pendant les quelques mois qu'il y avait passés, on peut noter chez lui un premier éveil du sentiment de la nature. Mais qu'étaient le ciel et les environs de Heidelberg auprès du ciel et des environs de Rome? La splendeur du soleil du Midi et de la terre qu'il féconde fut pour Hebbel une révélation qui émut jusqu'au plus profond de lui-même. Le spectacle de la désolation et de la mort s'efface pour lui derrière celui de la vie : ce qui l'enchante au milieu des ruines de Pompéi et ce dont il conserve le souvenir dans ses vers c'est un papillon qui voltige autour de lui, et il contempla avec délices le lierre vivace qui couvre de sa verdure le tombeau de Cecilia Metella. « Rome, tu es déjà ruine et plus tard tu seras moins encore, mais ton ciel atteste que tu resteras cependant la Ville éternelle. Là où pousse le myrte et où croît le laurier, viendront toujours habiter des hommes pour s'aimer et se haïr [2]. »

L'azur du ciel lui paraissait incomparable; chaque fois qu'il le contemplait, il lui semblait que son âme se pénétrait de cet éclat et de cette sérénité. « A six heures du matin déjà, écrit-il en mars, le soleil éclaire ma fenêtre; c'est une joie de se lever. On ne peut pas

1. Tag. II, 3245; 3251; III, 3318. — 2. Tag. III, 3318; W. VI, 336; 342; 331.

se figurer ce qu'est l'azur de ce ciel si on ne l'a pas vu. Le regard assombri par la tristesse que l'on élève vers lui s'éclaircit immédiatement en jouissant de cette lumière. Ce n'est pas une exagération poétique; j'en ai fait souvent moi-même l'expérience.... Ce ciel produit sur moi une impression indescriptible, plus profonde que celle produite par le reste du paysage auquel il sert de fond. » Radieux était pourtant ce paysage. Le jour de Noël, Hebbel, ayant gravi le Pincio, s'assit pour se reposer sur un banc de pierre, au pied d'un mur, et y resta quatre heures. « Devant moi la ville entourée de montagnes lointaines dont on discernait parfaitement le cercle; à mes pieds des jardins en pente douce avec d'innombrables massifs de rosiers en fleurs, d'orangers et de citronniers; au-dessus de ma tête un soleil dont la chaleur n'était pas désagréable comme chez nous en été, mais qui n'était pas non plus un astre frileux comme celui que ramène notre printemps. Je respirais cette tiédeur comme un souffle que la nature envoyait jusqu'à moi et je restai plongé tout le temps dans un doux ravissement. » Le lendemain il passa l'après-midi à la Villa Médicis, sous les myrtes et les lauriers, « jouissant simplement du ciel, du soleil, du paysage et ne souhaitant rien de plus »; il ne tira pas de sa poche le livre qu'il avait apporté.

De la terrasse de la villa Ludovisi, il contemplait Rome « enfouie dans une verdure luxuriante qui surgit des milliers de jardins et de villas et menace de l'étouffer.... A l'horizon les montagnes bleues à leur base et couvertes de neige à leur sommet. Je te l'assure, chère Elise, il est dur, plus dur que tu ne crois, de souhaiter de quitter un tel paradis. » A la villa Pamphilia il vit pour la première fois fleurir le laurier. « Ses fleurs sont blanches, elles sont encore blanches; on croirait volontiers qu'elles auraient dû rougir depuis qu'on a employé ce feuillage sacré à couronner les auteurs de poésies politiques et autres œuvres du même genre. » Devant ces lauriers en fleurs et devant les buissons de roses, Hebbel ne se connaissait plus d'enthousiasme. La splendeur du printemps italien lui inspira une poésie « où il essaya, en face d'un paysage si splendide, d'atteindre le maximum de beauté poétique dont la langue allemande est susceptible ». La nature déployait en cette saison une telle richesse qu'elle accablait l'étranger de sa magnificence comme Héliogabale ensevelissait les convives sous les fleurs [1].

Il était impossible que sous un pareil climat Hebbel vécût aussi replié sur lui-même qu'il l'avait fait jusqu'alors. Le monde extérieur attirait invinciblement ses regards et la conséquence naturelle devait être qu'il se préoccupait un peu moins d'analyser ses sentiments et de philosopher sur ses idées; c'était là le meilleur remède à son humeur noire. Il faut ajouter que si, à Paris, la compagnie de Bamberg ne pouvait qu'encourager Hebbel à vivre dans l'abstrait, à Rome, il fit dès son arrivée la connaissance d'un bon

1. Bw. III, 213; 198; 199; 217-218; 200; W. VI, 217 et suiv.; 331.

nombre de jeunes peintres allemands dont la gaieté, l'amour de la réalité sensible et la totale incapacité philosophique ne pouvaient avoir sur Hebbel qu'une heureuse influence. Il était un hôte assidu du café del Greco et du café dell' Bell' Arti où ils se réunissaient; il avait commencé par déclarer qu'ils étaient en général sans esprit, sans talent et sans culture, mais il ne tarda pas à trouver leur société agréable et se lia d'une amitié durable avec quelques-uns, en particulier avec Gurlitt et Kolbenheyer; tous deux ainsi que Rahl, que Hebbel connut aussi à Rome, acquirent plus tard quelque célébrité. Gurlitt le soigna pendant sa maladie et s'occupa de lui trouver un logement. La première utilité de ces fréquentations pour Hebbel fut de lui procurer des gens avec lesquels il put causer. C'était pour lui une nécessité dont il était le premier à se rendre compte. La conversation devenait pour lui de plus en plus un besoin à mesure qu'il avait plus de répugnance à noter ses impressions et à développer ses idées par écrit. « Je puis dire que rien ne me facilite autant la connaissance de moi-même que la parole lorsque les mots sont pleins de vie et sortent des profondeurs de mon esprit. Lorsque s'élève le fracas des fleuves intérieurs, lorsqu'ils se confondent et que leurs flots se heurtent, à ce moment j'ai une image de ma personnalité telle qu'elle est alors et telle qu'elle est en général. » Les notes du Journal nous conservent l'écho de ces conversations [1].

Kolbenheyer et probablement aussi les autres peintres, les interlocuteurs ordinaires de Hebbel, l'écoutaient avec admiration. « Je n'ai jamais vu un homme, disait Kolbenheyer, qui ait prodigué comme lui en se jouant des pensées aussi profondes et des images aussi frappantes tout en conservant une parfaite propriété dans les termes et en s'exprimant sans le moindre effort. Vraiment, la quantité de substance cérébrale que Hebbel dépensait en une heure de conversation aurait suffi à alimenter la totalité de l'activité intellectuelle d'un homme ordinaire pendant plusieurs jours.... Je dois avouer qu'une vie intellectuelle aussi intense, à peine interrompue par quelques heures de sommeil, avait pour moi quelque chose d'inquiétant; je craignais sans cesse que ce feu qui flambait presque sans relâche ne trouvât bientôt plus rien à consumer [2]. » En tait le climat de Rome était, selon Kolbenheyer,

1. Tag. II, 3261-65; 3282-85; Bw. III, 169-70; Tag. II, 3277; Bw. III, 167. — Sur Gurlitt, Kolbenheyer et Rahl, cf. Kuh, II, 111-116.

2. *Hebbel-Kalender*, p. 205-206. — Kolbenheyer décrit comme il suit l'extérieur de Hebbel : « Ich sass im Caffe delle belle arti als die Thüre weit und geräuschvoll geoffnet wurde und mit gewichtigem Schritt in etwas vorgebeugter Haltung ein junger Mann eintrat, den sein zarter Teint und schlichtes blondes Haar als Norddeutschen kennzeichneten.... Sein Schadel fiel nicht durch Grösse, wohl aber durch ungewöhnlich schöne Form und feine Modellierung auf. Der obere Rand seiner Augenhöhlen bildete eine seltsam geschwungene Linie, die durch ihre Form an die Büste Homer's erinnerte. Die tiefblauen Augensterne waren von wunderbar schillerndem Glanze, der Blick wechselnd aber vorwiegend etwas traumerisch; die Nase fein aber nicht hoch, die Nasenflügel im Gespräche fortwahrend vibrirend; die wohlgeformten, etwas zugeworfenen Lippen verriethen durch die Art ihres Schlusses Bered-

défavorable à Hebbel qui se sentait presque incapable de travailler et se demandait, comme toujours en pareil cas, si sa force productrice n'était pas épuisée. Mais lorsqu'il s'animait en exposant ses idées à des auditeurs attentifs, il pouvait se rendre compte qu'il y avait encore dans son esprit autre chose que des cendres. D'ailleurs il ne souffrait pas que son entourage eût de lui une médiocre idée; Kolbenheyer le voyait pour la première fois de sa vie et causait avec lui depuis dix minutes sans même savoir son nom lorsque Hebbel, « élevant la voix, ouvrant largement les yeux, et fixant son interlocuteur », déclara : « Je suis un génie, oui, un génie de premier ordre; je le dis en gardant pleinement conscience de la distance énorme qui me sépare de Shakespeare ».

Hebbel prit sa part de la vie joyeuse que menaient à Rome les jeunes artistes de la colonie allemande. Le soir de Noël ils l'invitèrent au festin par lequel ils célébraient chaque année cette fête; les convives étaient couronnés de pampres et à côté de chaque assiette était une rose; un toast fut porté à Hebbel, qui rentra chez lui au clair de lune, sa couronne sur la tête, comme un Romain antique. Une autre fête où il fut également invité, avait lieu à la campagne, dans des grottes, et le soir les convives rentraient masqués, déguisés et brandissant des torches. « Je renouai connaissance à cette occasion avec Cornélius, écrit Hebbel; il s'avança vers moi et je m'entretins avec lui, des tranches de jambon dans une main, et une coupe remplie de vin dans l'autre. » Avec Gurlitt et Kolbenheyer il faisait des excursions dans les environs de Rome, c'est ainsi qu'il vit les plus beaux sites. Un jour ils déjeunèrent dans une auberge avec une très belle Napolitaine et après le repas, quelque peu pris de vin, ils se mirent tous à danser. Pendant le Carnaval, il s'amusa d'une façon très satisfaisante, sans faire la plus petite dépense : « Je me réjouis toujours de voir, sinon la joie d'un individu [celle-ci serait plutôt propre à me contrarier], du moins la joie de la foule; lorsque les rides ont disparu de tous les visages, elles s'effacent aussi sur le mien ». Hebbel était si peu accoutumé à la joie qu'elle se mélangeait toujours chez lui d'une profonde émotion, car il ne pouvait s'empêcher de songer au passé. « J'aurais presque pleuré, dit-il d'une fête où il prit part, car je sentais vivement une fois de plus que je ne demande pour moi rien d'extraordinaire; ma mélancolie et mon mécontentement résultent uniquement de ce que je me vois interdire comme un chien l'accès de tous les milieux où l'on goûte modestement les joies de la vie, car ce fut toujours le cas pour moi depuis mon enfance [1]. »

samkeit und Geschmack. Die ganze mehr als mittelhohe, feinknochige, hagere Gestalt schien wie die Ufer eines Bergstromes fortwährend leise zu erzittern und ward oft beim Aufblitzen eines Gedankens oder dem Hervorquellen eines Gefühles von leichten Zuckungen durchflogen.... Er sprach] mit sonorer, etwas modulirender Stimme, in wohlgeformten Perioden und treffenden Bildern und Worten.... » [*Ibid.*, p. 198-199.]

1. Bw. 197-99; 234; 192-96; 202; 213-16 [Semaine Sainte]; Tag. II, 3277; W. VI, 308.

IV

Hebbel passa quatre mois à Naples, de juin à octobre 1845. Le trajet lui fut une nouvelle occasion d'admirer la nature italienne, surtout pendant qu'il traversait la Campagna felice; les figuiers, les oliviers, les vignes grimpantes, les cactus, toute la végétation méridionale, enchantaient ses regards. Du balcon de sa chambre il jouit dès le premier soir du spectacle classique : la baie de Naples éclairée par la pleine lune et sillonnée de barques, et de l'autre côté le Vésuve dont le sommet se couronnait de flammes; pour traduire ses impressions il s'écria après beaucoup d'autres : voir Naples et puis mourir. Il fit l'ascension du Vésuve quelques jours plus tard : la lumière blafarde du soleil obscurci par les cendres et les vapeurs, l'aridité des pentes, la désolation de ce chaos de pierres et de lave pétrifiée en des apparences bizarres, tout cela lui parut donner une idée de l'aspect qu'offrirait un jour le globe terrestre lorsqu'il approcherait du terme de son existence. La chaleur accablante que Hebbel trouva à Naples à son arrivée et qui le rendait incapable de travailler et presque de penser, semblait aussi révéler l'hostilité de la nature contre l'homme; on aurait cru qu'un vaste incendie consumait l'univers et que l'humanité devait périr dans une atmosphère de fournaise. « Respirer est déjà un travail, et la vie s'ensevelit craintivement dans un lourd sommeil; c'est à peine si elle souhaite encore le réveil, car elle se sent trop proche de la mort et du néant [1]. »

Toutes proportions gardées, Naples rappelait à Hebbel Paris. C'était dans les rues la même multitude grouillante et affairée; car Hebbel, pas plus que Gœthe avant lui, ne vit nulle part les fameux lazzaroni. Le spectacle de la rue était naturellement plus pittoresque qu'en France; des troupeaux de chèvres et de vaches parcouraient le matin les voies les plus fréquentées et les plus aristocratiques. On rencontrait aussi un grand nombre de moines quêteurs et Hebbel a fixé dans une épigramme ce tableau bien napolitain : le moine auquel le forgeron vient de donner son obole et qui lui présente pour le remercier d'abord la Madone à baiser et ensuite sa tabatière. Ce qui frappa Hebbel à Naples ce fut le contraste entre la richesse la plus insolente et la pauvreté la plus dégradée; un contraste que l'on remarquait moins à Paris, parce que les pauvres et les riches ne fréquentaient pas les mêmes endroits, tandis qu'à Naples la misère se glissait partout à la suite du luxe comme l'ombre s'attache au corps. Lorsque Hebbel était assis au Cafe di Europa et qu'il voyait au dehors les visages pâles et affamés des misérables qui regardaient fixement les consommateurs, il se demandait souvent si le grand massacre de ceux qui ont quelque chose par ceux qui n'ont rien n'allait pas commencer. Hebbel se souvint de cet antagonisme de la richesse et de la pauvreté lorsqu'il écrivit son *Trauerspiel in Sicilien*.

1. Bw. III, 240-43; 243-48; 238-39; W. VI, 334-35.

C'est à Naples, comme son Journal en fait foi, qu'il entendit raconter l'histoire qui sert de base à cette tragi-comédie. Le peuple napolitain parut d'ailleurs à Hebbel digne de tout mépris : cruel, lâche et voleur [1].

Hebbel passa à Naples un été fort agréable. Il était moins ménager de son argent, non pas qu'il en eût davantage, au contraire, mais parce que, comme il l'écrivait à Élise, il était las d'économiser puisque cela ne servait à rien et qu'il fallait désespérer de l'avenir. Il vivait « comme un baron ». « Je mange, je bois, je m'amuse et je dors. » La chaleur s'était calmée, il soufflait de la mer un vent frais; Hebbel avait un excellent appétit et faisait des débauches de pêches et d'abricots; il prenait des bains de mer et le soir allait écouter la musique militaire à la Villa Reale en regardant passer la société la plus élégante de Naples. Les parfums des fleurs et des femmes, le murmure de la mer et de la musique berçaient et embaumaient ses rêveries. Il avait fait la connaissance de quelques Allemands, entre autres de Hermann Hettner avec lequel il pouvait causer de poésie et de science et aussi de ses propres œuvres, car Hettner avait assisté à la première représentation de *Judith* à Berlin et prétendait que *Genoveva* aurait au théâtre le plus grand succès. Hebbel reconnaissait que son esprit n'était plus capable de se suffire à lui-même comme autrefois; pour rester éveillé et actif, il lui fallait le contact d'un autre esprit sur lequel il pût exercer une influence et dans lequel il vît ses idées fructifier. D'après l'effet produit sur les individus il pouvait conjecturer ce qu'il avait à attendre de la masse [2].

Mais si l'intelligence de Hebbel trouvait à s'exercer, son cœur ne restait pas non plus sans occupation. Dans la maison où il logeait, il y avait encore beaucoup d'autres locataires. « En face de moi, au-dessus, au-dessous, à côté habitent de jolies filles, qui le soir apparaissent toutes les unes après les autres sur leurs balcons. Jamais un célibataire ne s'est vu dans un aussi beau cadre. » Hebbel pour lequel, selon sa propre expression, la beauté devenait de plus en plus un besoin dans la vie comme dans l'art, ne put rester longtemps insensible. Parmi ses voisines il avait surtout remarqué deux sœurs, Angiolina et Emilia, qui étaient, paraît-il, les filles du gouverneur de Messine. Il était heureux dès qu'il les apercevait au milieu de leurs fleurs, sur leur balcon, et triste toute la journée, lorsque le matin cette joie lui était refusée. Il avait une préférence marquée pour l'une d'elles, mais célébrait impartialement leur beauté dans ses vers. Il note qu'un jour, dans un musée, il put effleurer leur main. Leur présence le consola de n'avoir pu aller faire un voyage en Sicile ou s'établir à Sorrente pour y écrire une tragédie, comme il en avait eu l'intention, mais au mois d'octobre il lui fut dur de quitter Naples et de ne plus entendre la plus mélodieuse des langues dans la plus aimable des bouches. Il laisse entendre qu'il aurait pu rester plus longtemps et jouir de son bonheur, mais

1. Bw. III, 248-49; Tag. III, 3480; W. VI, 336; Bw. III, 260; Tag. III, 3491. — 2. Bw. III, 250-52; 261-62; W. VI, 336.

il ne crut pas en avoir le droit et, en y renonçant, il estimait avoir soutenu à son honneur une difficile épreuve. « Cette époque fut une des plus heureuses de ma vie [1]. »

Pendant son séjour en Italie un changement s'opéra non seulement dans le talent poétique de Hebbel, comme il le constate, mais encore dans son caractère. Il commença à se soucier moins de l'idée et plus des apparences qu'elle revêt, précisément parce que ces apparences étaient plus belles. Dans les poésies qu'il écrit en Italie Hebbel montre, comme nous le verrons, une préoccupation de la beauté de la forme qui lui était jusqu'alors étrangère, et dans sa vie la beauté prend de plus en plus d'importance, non la beauté morale, mais la beauté sensible. Il vit moins par l'intelligence et plus par les sens; il lui suffisait du reste d'ouvrir le *Voyage en Italie* de Gœthe pour apprendre qu'il n'était pas le seul à avoir subi cette transformation et que c'est là pour un homme du Nord le résultat ordinaire d'un séjour dans les pays du Midi. « Je n'avais jamais fait comme ici l'expérience que mon humeur varie avec le temps, claire et sereine, ou bien sombre et nuageuse comme lui », note-t-il dans son Journal. Dans une poésie de cette époque il conseille à un ami qui est peut-être lui-même, d'accueillir avec une âme égale ce que la vie lui apporte: il faut prendre les jours comme ils viennent et appliquer la même règle à l'existence, sans trop examiner si elle est ou non une énigme et si nous pouvons en découvrir le sens. C'est là chez Hebbel une façon nouvelle de considérer l'existence et bien qu'il n'ait pas renoncé en un seul jour à ses anciens errements, cela suffisait pourtant pour qu'il fût décidé à ne plus suivre à l'avenir tout à fait les mêmes règles que par le passé [2].

V

Pour le moment le retour en Allemagne s'imposait. La détresse financière de Hebbel n'avait peut-être jamais été plus grande. Au mois de décembre 1844 il avait demandé, comme nous l'avons vu, que le gouvernement danois lui prolongeât pour un an la subvention de six cents thalers. La réponse lui parvint en avril: le roi lui accordait deux cents thalers pour lui permettre de retourner chez lui; Hebbel fut indigné de ce qu'il considérait comme une aumône et songea d'abord à refuser; force lui fut bien, à la réflexion, de l'accepter; il avait déjà emprunté à Gurlitt cent écus italiens et pensait pouvoir vivre ainsi jusqu'à la fin de 1845. Mais pour l'avenir sa providence restait le libraire Campe, une providence assez avare et que Hebbel ne sollicitait qu'avec répugnance. Il lui écrivit en mai pour lui demander s'il serait disposé à éditer un volume de poésies et *le Diamant*. En octobre, au moment de quitter Rome, il n'avait

1. Bw. III, 261; 249-50; 264; 233; Tag. III, 3489; 3497-98; W. VI, 215; 286. — 2. Tag. III, 3447; W, VI, 234.

encore reçu aucune réponse. A un libraire de Hanovre, Kius, il avait proposé ses nouvelles qu'il voulait réunir en un volume [1].

Hebbel espérait écrire en Italie ce drame, *Moloch*, dont l'idée le poursuivait déjà depuis 1841 et qui commençait à l'importuner [2]. Bamberg, avec lequel il avait discuté le plan à Paris, s'en était enthousiasmé et l'engageait vivement à écrire la pièce ; comme Hebbel désirait, au moins pour certains passages, un accompagnement musical, Bamberg lui trouva un compositeur, un certain Kücken, « grossherzoglich-mecklemburgischer Hofcomponist [3] ». Mais pendant son séjour à Rome, Hebbel ne put que constater la disparition totale de l'inspiration dramatique [4]. Le climat romain, dit Kolbenheyer, lui était défavorable, il était toujours souffrant ; à diverses reprises il essaya de travailler à son *Moloch*, le résultat fut chaque fois une forte migraine [5]. A Naples cependant il réussit à se replonger au moins pendant quelques semaines dans son sujet et écrivit le premier acte [6].

De Paris Hebbel apportait quelques poésies lyriques et leur nombre s'accrut considérablement en Italie, du moins à partir de février 1845, car pendant les premiers mois de son séjour à Rome le délabrement de sa santé ne lui permit pas d'écrire un seul vers [7]. De Paris datent deux ou trois des plus belles ballades de Hebbel : *es ist Mitternacht* [8], *der Haideknabe* [9], *Liebeszauber* [10] ; de la dernière il affirmait qu'elle n'avait pas sa pareille dans la littérature allemande et que lui-même n'avait jamais rien fait de mieux [11]. Ce qu'il y a d'incomparable dans ces ballades c'est ce que l'on pourrait appeler leur atmosphère : dans *es ist Mitternacht* les événements restent dans une terrible imprécision ; ce meurtre d'un ami par son ami, est-ce un rêve effrayant, est-ce une réalité ? dans la chambre la clarté incertaine de la lune tombe sur deux hommes étendus côte à côte, mais dorment-ils paisiblement ou l'un n'est-il plus qu'un cadavre ? Dans *der Haideknabe*, c'est la lande déserte sur laquelle s'étend le brouillard, le silence que perce seulement le cri d'un oiseau en quête d'une proie, l'arbre solitaire sur lequel perche un corbeau et, dans ce paysage sinistre, le lamentable événement, l'enfant égorgé pour quelques pièces de monnaie, mais auparavant sa détresse, ses prières, son angoisse devant ce destin mystérieux qui d'un rêve fait peu à peu une sanglante réalité ; nous sentons l'approche de l'assassin avant même qu'il ait pu concevoir la pensée du crime ; nous ne respirons pas un instant pendant le récit [12]. Le même art de tenir le lecteur en émoi et en suspens se retrouve dans *Liebeszauber*, mais nous retenons surtout de cette ballade une impression que nous avons déjà souvent notée à propos des poésies de Hebbel : cette

1. Bw. III, 229 ; 225 ; Tag. III, 3437 ; Bw. III, 229-230 ; 269 ; 271. — 2. Bw. II, 112 ; 124 ; III, 61 ; 108 ; 150 ; 154 ; 163 ; Tag. II, 2408 ; 2464 ; 2551 ; 2641. — 3. Bamberg, *Tagebücher*, Préface, XV ; *Briefwechsel*, I, 250 ; 252 · Bw. III, 189 ; 254. — 4. Bw. III, 170-171. — 5. *Hebbel-Kalender*, p. 205. — 6. Bw. III, 258 ; 267 ; 271. — 7. Tag. II, 3277 ; Bw. III, 187 ; 210. — 8. W. VI, 174. — 9. W. VI, 166. — 10. W. VI, 156. — 11. Bw. III, 256. — 12. Cf. l'anecdote racontée par Kuh et Kulke, *Erinnerungen an Fr. Hebbel*, p. 4.

impression qu'il y a dans la nature une vie affective, obscure, inconsciente mais en harmonie avec la vie affective de l'homme : la nuit est lourde, orageuse, étouffante, déjà grondent les premiers coups de tonnerre; l'homme rôde, inquiet et énervé, autour de la maison de celle qu'il aime; suit la conjuration de la sorcière, l'aveu, les premiers baisers pendant lesquels se fait l'apaisement dans les cœurs, comme au dehors la pluie apaise l'attente anxieuse de la nature; enfin le retour, la main dans la main, sous le regard des anges et des étoiles, pendant que le parfum des fleurs ranimées par l'averse monte dans l'air rafraîchi.

« C'est chez moi depuis mon enfance une habitude devenue naturelle que de considérer dans les choses, non pas les choses elles-mêmes, mais ce qu'elles symbolisent [1]. » Cette phrase ne se vérifie jamais plus que lorsque Hebbel contemple la nature. Que le parfum des fleurs, le chant des oiseaux, le murmure des ruisseaux, la splendeur des arbres épanouis signifient au printemps le réveil d'une fée qui dormait sous les neiges ou la marche triomphante d'un jeune dieu, fils du soleil, les peuples les plus primitifs l'avaient déjà compris. Mais le sens méditatif de Hebbel perçoit dans cette allégresse un frisson subit, qui fait tomber des branches une pluie de fleurs; ce n'est pas un vent capricieux, c'est la pensée de la mort qui vient de passer sur la nature; la beauté la plus éclatante a la destinée la plus brève et cette pluie de fleurs, sans cause apparente, est un sacrifice spontané à la Némesis par lequel le printemps l'apaise [2]. Que signifie cette fleur de pourpre qui pousse solitaire en un lieu retiré, obscur, silencieux et sinistre de la forêt [3]? Elle signifie un meurtre, un cadavre enfoui sous ses racines et dont ses pétales ont bu le sang. Que signifie une rose, cueillie le matin, le soir pâlie, presque sans parfum, à demi effeuillée [4]? Elle signifie le cycle immense de la vie naturelle : « dans la main de l'homme seulement, la rose connaît le tombeau »; jetée à terre, elle pourrira et revivra dans d'autres plantes sous les rayons de l'universel fécondateur, le soleil. Et, en dernière analyse, cela signifie qu'Elise a tort de pleurer son fils : son apparence matérielle s'est évanouie, mais il vit ailleurs, sous une autre forme [5]. Mieux vaut encore la philosophie sous ce déguisement que dans sa nudité, telle qu'elle s'étale dans la pièce : *das abgeschiedene Kind an seine Mutter* [6]. Hebbel n'a rien écrit de poétiquement plus atroce, mais nous aimons mieux passer aussi sous silence quelques dissertations rimées sur la douleur et quelques réflexions d'une après-midi de fête populaire sur la gloire et l'immortalité [8]. Le mystère est favorable à la poésie; il ne se cache pas seulement dans la nature, mais aussi dans la plante

1. Bw. II, 124-125. — 2. W. VI, 217 : *das Opfer des Frühlings*; cf. le commentaire Bw. III, 346. Bartels (*Gesch. der deutschen Literatur*, II, 360) rapproche cette pièce de *Herbstfeier* de Mörike. — 3. W. VI, 222 : *böser Ort*. — 4. W. VI, 229 : *die Rosen*. — 5. Cf. Bw. III, 60-61. — 6. W. VI, 294. — 7. W. VI, 289 : alle Wunden hören auf...; 291 : Natur, du kannst... — 8. W. VI, 241 : *ein Spatziergang in Paris*; dans ce genre *Kirmess* (W. VI, 278) est plus supportable.

humaine. La jeune fille est une fleur; la beauté est sa loi; l'harmonie des proportions de son corps s'impose à son âme. Mais de cette fleur naîtra demain un fruit et, comme au temps où il écrivait *Judith*, Hebbel aime à se représenter la femme dans la vierge. Le regard de l'homme fait d'une enfant une jeune fille, comme son étreinte fait de la jeune fille une femme. La même ardeur venue du plus profond de l'être entraîne le végétal, l'animal et l'homme jusqu'au plus haut point de son développement [1].

VI

Mais l'Italie a eu sur la poésie lyrique de Hebbel la même influence que sur son caractère : elle l'a rendue plus riante, moins préoccupée du problématique, moins fascinée par l'invisible, plus ouverte au charme et à la splendeur de la beauté sensible, plus désireuse de jouir sans arrière-pensée de la vie telle qu'elle se donne à nous. Lorsqu'il voit des roses à Naples, il songe simplement qu'elles se fanent vite et qu'il faut se hâter de les cueillir [2]; la phosphorescence de la mer, c'est le dernier regard jeté par Vénus sur l'élément dont elle est sortie [3]; Hebbel délaisse les symboles pour une aimable et courante mythologie, il célèbre la déesse de l'amour comme le plus frivole des anacréontiques. Le culte de la beauté est un devoir en ce pays, déclare-t-il; que le poète soit le miroir sans tache où se reflète la face radieuse de l'univers [4]. L'épanouissement du printemps italien lui inspire *das Opfer des Frühlings*, écrit sous cet azur incroyable du ciel romain dans les profondeurs duquel les regards de Hebbel ne se lassaient pas d'errer. « Peut-on apprécier une pareille poésie lorsqu'on la lit en Allemagne, assis derrière son poêle [5]? » On ne l'aurait jamais imaginé, Hebbel marche sur les traces d'Horace et fait l'éloge du moment présent : laisse en paix l'énigme de notre existence, conseille-t-il à un ami; elle se résoudra toute seule; prends la grappe comme tu prends le grain, prends la vie comme tu prends le jour [6]. Quant à lui il chante ses amours napolitaines, les deux sœurs de Messine, Emilia et Angiolina, les rendez-vous sur les balcons le soir, la nuit lumineuse, la brise qui emporte les parfums des chevelures de femme, les fleurs du grenadier moins pourpres que les lèvres [7].

En Italie Hebbel s'essaye de nouveau dans le sonnet; un « livre de sonnets » terminait déjà le recueil de ses poésies de 1842, et nous ne l'avons pas beaucoup loué de cette tentative : la philosophie étouffait trop souvent en quatorze vers la poésie. Une fâcheuse

1. Cf. W. VI, 280 : *das Mädchen nachts vor'm Spiegel*; 233 : *das Mädchen im Kampf mit sich selbst*, 2; 213 : *auf ein erröthendes junges Mädchen das ich im Louvre sah.* — 2. W. VI, 277 : *die Rosen im Süden.* — 3. W. VI, 282 : *Meeresleuchten.* — 4. W. VI, 235 : *eine Pflicht.* — 5. Bw. III, 219. — 6. W. VI, 234 : *an einen Freund.* — 7. W. VI, 215 : *Stanzen auf ein Sicilianisches Schwesterpaar*; 296 : *das Venerabile in der Nacht.*

erreur dont Hebbel n'est pas encore complètement revenu en 1845 : *an den Künstler*[1], *Schönheit*[2], *die Verschmähte*[3], *die Sprache*[4], *doppelter Krieg*[5], *Freiheit*[6], *Rechtfertigung*[7] en témoignent et les résultats en sont comme d'ordinaire la pesanteur du style, la bizarrerie pénible, l'obscurité, le prosaïsme. La vue des statues antiques, de l'Apollon du Belvédère ou de la Junon de la villa Ludovisi[8] sauve cependant le poète de l'abstraction et plus encore l'aspect de Rome antique sous la clarté funèbre de la lune, ou les entretiens avec une fille de la Rome moderne qui, en suçant une orange, écoute les récits de l'étranger venu d'une patrie lointaine dans la brume du Nord[9].

A propos de *das Opfer des Frühlings* Hebbel écrivait à Elise qu'il avait essayé d'égaler la beauté du printemps par la beauté de la forme poétique; il avait voulu faire produire à cet instrument qui est la langue allemande ses sons les plus purs et travaillé la pièce jusque dans les moindres détails, pesant non seulement chaque mot mais chaque syllabe et chaque voyelle. Aussi croyait-il avoir atteint une grâce et une pureté du vers comme rarement Platen et jamais nul autre, en même temps qu'une harmonie du rythme comme seulement Bürger dans quelques pièces[10]. C'est là chez Hebbel le commencement d'un culte de la forme qui ne doit pas nous faire oublier d'ailleurs qu'il a toujours sévèrement condamné les négligences du style et du mètre. Déjà il s'était soumis aux lois rigoureuses du sonnet qui donnent plus de vigueur et de poids à la pensée en la concentrant. En Italie il fit un pas de plus en choisissant une forme encore plus étroite et plus précise : l'épigramme. Il prend le mot « au sens antique » : une pièce de vers de peu d'étendue, notant un fait caractéristique ou exposant brièvement dans sa netteté et sa nudité une idée originale. Les contours un peu secs et franchement arrêtés de la forme laissent au contenu son âpreté; c'est un genre d'une beauté sévère et classique. Ce n'est pas par hasard que Hebbel s'est découvert en Italie une prédilection soudaine pour l'épigramme, peut-être aussi s'est-il souvenu des épigrammes vénitiennes de Gœthe.

La production débute chez lui par une véritable crise : en moins de deux mois (avril-mai 1845) il écrit quatre-vingt-dix épigrammes, « quelques-unes très longues, de trente à cinquante vers[11] ». Leur nombre grossit encore à Naples et Hebbel peut se promettre qu'elles augmenteront considérablement le prochain recueil de ses poésies.

1. W, VI, 314. — 2. W, VI, 318. — 3. W, VI, 319. — 4. W, VI, 323. — 5. W, VI, 313. — 6. W, VI, 312. — 7. W, VI, 311, cf. aussi W, VI, 312 : *Schönheitsprobe*. — 8. W, VI, 324 : *Apollo von Belvedere*; 325 : *Juno Ludovisi*.

9. W, VI, 309 : *eine Mondnacht in Rom*; 308 : *an eine Römerin*. Nous ne possédons pas la pièce que Hebbel écrivit pour une fête champêtre et costumée que donna la colonie des peintres allemands à Rome Bw, III, 234.

10. Bw, III, 219; 258; Bamberg et Mörike, tout en admirant la pièce, ont relevé quelques fautes de style (Bamberg, *Briefwechsel*, I, 283-284; II, 379).

11. Bw, III, 229; 230; en fait, la plus longue épigramme : *die deutsche Sprache*, ne dépasse pas trente vers; peut-être Hebbel a-t-il fragmenté les pièces qui lui ont paru trop longues.

Elles en feront aussi le succès, au moins pour une bonne part, car elles sont en général agressives et piqueront la curiosité du public[1]. Ce n'est pas que l'auteur y fasse de la polémique à la façon d'un journaliste; elles sont seulement redoutables comme le feu qui consume ce qui est périssable. « Elles renferment, dit Hebbel, mes plus profonds aperçus sur l'art, le langage, la poésie, etc., et de plus quelques scènes de la vie italienne et l'analyse de quelques états d'âme énigmatiques que le lyrisme pur exprimerait mal[2]. » C'est en effet une indication à peu près exacte de ce que nous trouvons dans cette collection fort variée dont l'unité, Hebbel insiste sur ce point, réside dans une conception précise de l'univers. Cette conception, il a essayé d'en fixer une foule d'aspects restreints, les petits côtés d'un vaste ensemble, en éliminant cependant tout ce qui n'aurait qu'une valeur passagère. Mais plus on descend dans le détail d'une pensée originale, plus on s'éloigne de la mentalité commune; il n'y a rien d'étonnant à ce que la poésie devienne belliqueuse et qu'entre le public et le poète vole en sens divers une grêle de traits[3].

Plus la pièce est courte, plus sa forme doit être sans défauts. Malheureusement Hebbel ignorait certaines règles assez courantes de la prosodie et de la métrique ou bien il avait cru pouvoir prendre avec elles de nombreuses libertés, bref ses hexamètres et surtout ses pentamètres fourmillaient de fautes[4]. Ruge le lui fit observer lorsque les épigrammes parurent dans le recueil de poésies de 1847. Hebbel prit fort mal ces observations; dans son Journal il traite Ruge de « pédant arrogant »; contre la stricte orthodoxie de Platen et de Voss, il invoque la pratique de Schiller et de Gœthe et ce fait qu'en allemand un hexamètre à la fois correct et agréable à l'oreille est chose presque impossible. Il voulait rompre à jamais avec Ruge[5]. A la réflexion, cependant, il dut reconnaître le bien fondé de ces critiques : il le fait quinze jours plus tard en répondant à Palleske qui ne s'était pas exprimé autrement que Ruge. La poésie négligée de Schiller et de Gœthe n'est-elle pas pourtant finalement préférable à la correction impeccable de Platen et de Voss? demande-t-il; la forme ne doit pas faire oublier le fond[6]. Plus simplement il avouait à Uechtritz en 1855 qu'il préférait ne pas penser à ses pentamètres et qu'il souscrivait à toutes les critiques qui s'adressaient à sa métrique[7]. Dans l'édition complète de 1857 de soigneuses corrections ont fait disparaître à peu près toutes les fautes primitives[8].

VII

Les épigrammes de Hebbel [nous parlons de celles écrites en Italie en 1845] peuvent se diviser en deux grandes catégories. Les

1. Bw. III, 256; 258. — 2. Bw. III, 230. — 3. Bw. III, 318; IV, 7; 75. — 4. Dans la seconde partie du pentamètre, Hebbel substituait souvent aux deux dactyles obligatoires des spondées ou des trochées. — 5. Tag. III, 4344. — 6. Bw. IV, 85. — 7. Bw. V, 222. — 8. Pour le texte de 1848, voir l'appendice de R. M. Werner au volume VII de son édition de Hebbel, p. 317-371.

unes sont inspirées plus particulièrement par l'esprit de polémique : elles se rapprochent ainsi davantage de l'épigramme au sens moderne du mot. Elles ont pour sujet dans la grande majorité des cas l'art [plus particulièrement la poésie], quelquefois la morale pratique, sous forme de conseils, rarement la politique. L'auteur rectifie les erreurs de l'esthétique courante ; il prend parti pour le génie contre le mauvais goût du public ; il se moque des poètes médiocres ; il formule un jugement impartial sur les grands écrivains du passé ; de temps en temps enfin il parle en son propre nom pour exprimer ses vœux. Nous passerons très rapidement sur cette catégorie d'épigrammes. En ce qui concerne les idées qu'elles renferment, nous les avons utilisées déjà quand nous avons parlé de l'esthétique de Hebbel. Quant à la forme on peut dire d'une façon générale que le problème consiste ici à exprimer une idée en termes aussi frappants et aussi brefs que possible, c'est-à-dire le plus souvent par une image rapidement esquissée.

Hebbel se trouvait dans les meilleures conditions pour réaliser cet idéal du genre. Nous avons déjà souvent dit, quelquefois pour le lui reprocher, qu'il avait une tendance naturelle à concentrer sa pensée sous la forme la plus concise, fût-ce au détriment de la clarté, et à chercher pour cette pensée un symbole dans le monde extérieur, fût-ce en faisant quelque peu violence aux deux termes. Il suffit de lire quelques scènes de *Judith* pour relever de nombreux exemples, mais la meilleure preuve de cette prédisposition chez Hebbel est son Journal où il note au courant de la plume des idées fugitives : nous constatons que ces idées revêtent souvent dès le premier instant une forme imagée, au point que l'on ne sait si c'est l'idée ou l'image qui a jailli la première dans l'esprit de l'auteur ; en tout cas elles forment un ensemble indissoluble et s'éclairent mutuellement. Or les épigrammes de Hebbel ne sont très fréquemment que des passages de son Journal mis en distiques[1] ; Hebbel n'a eu qu'à ajouter la forme rythmique. Ces passages datent parfois de plusieurs années, soit que Hebbel ait feuilleté son Journal à la recherche de motifs d'épigrammes, soit que son excellente mémoire soit venue à son aide. On ne peut donc pas dire des épigrammes de Hebbel qu'elles sentent l'effort ; si la concision nous paraît parfois pénible et l'image bizarre, c'est simplement le caractère de Hebbel qui se révèle. Mais généralement il s'arrête à l'originalité sans aller jusqu'à la bizarrerie ; quant à la raillerie elle est souvent mordante ; ici encore Hebbel n'avait rien à apprendre de personne[2].

1. Cf. R. M. Werner, W. VII, 317-371, et Patzak : *Hebbels Epigramme [Forschungen zur neueren Literaturgeschichte*, hrsg. v. Muncker, Heft XIX], pour les rapprochements de détail.

2. Nous ne pouvons du reste parler ici des épigrammes concernant l'esthétique que d'une façon générale, parce que nous ne pouvons savoir au juste quelles sont celles qui datent de 1845. La table des matières de l'édition de 1848 [reproduite par R. M. Werner, W. VII, 255-258] ne nous renseigne pas sur ce point ; Hebbel dit bien [Tag. III, 4512] que les épigrammes antérieures à 1848 ont été écrites presque toutes à Rome et à Naples, mais un certain nombre datent de 1846 et 1847. [Tag. III, 4287. Il est au contraire fort vrai-

La seconde catégorie d'épigrammes comprend des pièces généralement plus longues et sans intention satirique : le poète voit à Rome ou à Naples quelque chose qui attire son attention ; il le décrit et ajoute quelques réflexions qui lui sont venues à cette occasion ; c'est pour ainsi dire une image et sa légende. Hebbel a réuni la très grande majorité de ses pièces dans l'édition de ses poésies de 1857 en un cycle sous le titre commun de *Bilder*. Elles se rapprochent de l'épigramme au sens antique : une inscription exprimant brièvement une idée suggérée par un objet ou un événement. Hebbel voit les tombeaux de la via Appia et, comme un ancien, il se réjouit davantage de la vie dans le voisinage de la mort ; le rayon de soleil qui tombe par un soupirail dans la nécropole de l'église des Capucins, le murmure du jet d'eau dans la cour voisine, provoquent en lui le même sentiment[1]. C'est à la fois un spectacle gracieux et un symbole que le lierre recouvrant de sa verdure éternelle le tombeau de Cæcilia Metella[2]. La croix sur le Colisée, l'embrasement de la coupole de Saint-Pierre dans le soleil couchant, la majesté du Panthéon donnent sujet à la méditation[3].

Aux chefs-d'œuvre de l'art antique qu'il va visiter en un pieux pèlerinage dans les musées, Hebbel dédie quelques vers : au Laocoon, à un Hermès, à la Galathée de Raphaël[4] [les sonnets sur la Junon de la villa Ludovisi et l'Apollon du Belvédère ne se distinguent que par la forme de ces épigrammes]. La splendeur de la nature italienne, les ruines romaines, le laurier toujours vert, la végétation luxuriante des marais Pontins, l'ardeur de fournaise du sirocco[5], ce sont là pour l'Allemand des aspects nouveaux de la nature dont il comprend mieux l'originalité et la signification parce qu'ils lui étaient jusqu'alors inconnus. Mais le spectacle d'un âne mourant de soif à Albano sans vouloir approcher de la fontaine offre un contraste humoristique qui mérite aussi d'être noté[6]. A une abeille qui semble le menacer dans les jardins de la villa Médicis, à un papillon qui vole autour de lui à Pompéi, à un vigneron courbé sur la vendange, Hebbel adresse quelques paroles sentencieuses[7]. Il conserve le souvenir d'un beau soir sous les arbres, au son de la musique, parmi les parfums des fleurs et des femmes à la Villa Reale à Naples[8] : un moine en conversation avec un forgeron, dans la rue, le réjouit, tandis qu'une petite danseuse sicilienne sur les tréteaux, devant la baraque, l'émeut[9]. Ainsi Gœthe à Venise a nommé dans

semblable que les épigrammes de la seconde catégorie dont nous allons parler ont toutes vu le jour en Italie. Sur la difficulté de dater les épigrammes, cf. R. M. Werner ; W. VII, 317-371 ; Patzak, *Fr. Hebbels Epigramme*, 1-58.

1. W. VI, 332 : *Via Appia* ; 332 : *la chiesa sotterranea dei Capucini*. — 2. W. VI, 332 : *der Epheu am Grabe der Cäcilia Metella*. — 3. W. VI, 332 : *Colosseum und Rotonda* ; 333 : *die Kuppelbeleuchtung zu Rom* ; 372 : *das römische Pantheon*. — 4. W. VI, 334 : *vor dem Laocoon* ; 334 : *die Herme* ; 335 : *vor Raphaels Galathea*. — 5. W. VI, 331 : *Italiens Gruss* ; 331 : *Rom* ; 335 : *der Lorbeer in Italien* ; 336 : *in den Pontinischen Sumpfen* ; 334 : *ein Scirocco tag*. — 6. W. VI, 335 : *in Albano*. — 7. W. VI, 333 : *auf eine Biene* ; 336 ; *auf einen Schmetterling* ; 372 : *an einen Winzer*. — 8. W. VI, 336 : *Villa Reale a Napoli*. — 9. W. VI, 336 : *Neapolitanisches Bild* ; 337 : *die sicilianische Seiltänzerin*.

ses vers Bettine ; comme les épigrammes de Gœthe, celles de Hebbel, qui s'en rapprochent parfois dans le détail, ont le mérite de la fraîcheur et de la poésie vue.

Hebbel n'ignore pas la valeur de ses épigrammes ni de ses autres poésies. Il déclare sans ambages que *das Opfer des Frühlings* éclipse tout ce que les poètes allemands ont jamais produit, et quant au *Moloch* le sujet en donnait le vertige à tous ceux auxquels il en parlait [1]. Hebbel, malgré des moments de découragement, se croyait sûr au moins de l'avenir éloigné, car pour l'avenir immédiat il prévoyait encore des moments difficiles. « Un écrivain comme Lewald a reçu douze mille thalers pour ses œuvres complètes, ce qui fait six cents thalers de rente ; j'aurai certainement gagné la même somme d'ici huit ou dix ans, et c'est une base suffisante pour assurer l'indépendance de l'existence. » Ce qui rendait Hebbel si confiant, c'est qu'il remarquait que la notoriété de ses œuvres allait toujours croissant. Un musicien connu voulait prendre le *Moloch* pour texte d'un opéra ; un autre souhaitait de mettre en musique diverses poésies ; *Maria-Magdalena* était jouée à Gotha ; les *Wiener Jahrbücher* publiaient sur lui un article ; à Rome beaucoup d'étrangers lui rendaient visite et jusqu'à des gens du Schleswig-Holstein, entre autres « un certain docteur Mommsen ». On lui affirmait qu'il avait en Suisse de nombreux admirateurs, et que le roi de Prusse avait remarqué ses œuvres. D'excellents peintres désiraient faire son portrait. A Bamberg, qui avait l'intention de publier sur lui une étude [elle parut en effet en 1846], Hebbel affirmait qu'il ne serait pas le seul à défendre sa cause, et que *Maria-Magdalena* avait eu Allemagne au retentissement « incroyable ». « J'en ai presque tous les jours des preuves en Italie, car il passe une foule d'Allemands par Rome et par Naples et je ne puis plus m'asseoir dans un café sans que tantôt un étudiant, tantôt un fonctionnaire, tantôt un professeur, etc., ne vienne me déranger en me disant : « Permettez-moi, etc. » ;... je serais presque tenté de croire que mon heure est déjà venue ;... ce que je vois ou ce que l'on me raconte de l'influence de mes drames sur l'esprit de la jeunesse me fait espérer que je ne prêcherai pas jusqu'à la fin de mes jours dans le désert [2]. » Il faut remarquer [nous l'avons déjà vu] que Hebbel est toujours un peu suspect d'exagération quand il parle de sa popularité et des marques de cette popularité.

VIII

Hebbel se croit sûr de l'avenir. « Mais, ajoute-t-il aussitôt en s'adressant à Elise, je dois me laisser guider par mon génie, non par mon cœur, et ne pas m'emprisonner dans une forme d'existence pour laquelle je ne suis pas fait.... Je t'aime comme un frère sa sœur et j'aime ton enfant comme un père son fils ; je me réjouis de tout

1. Bw. III, 256. — 2. Bw. III, 255-56 ; 189 ; 254 ; 235 ; 226-27 ; 258-59 ; 262 ; 267.

mon cœur, tu peux m'en croire, que ce petit ange soit là, car par mes œuvres j'assure son avenir, et tout cela peut très bien aller avec le reste. » Cette forme d'existence dont Hebbel ne voulait pas, c'était, nous le savons, la vie conjugale avec Elise, et s'il était décidé à ne se désintéresser ni de la mère ni de l'enfant, il était non moins décidé à ne pas se laisser imposer d'obligation légale et définitive. Cette question du mariage réclamait de plus en plus une solution ferme. A Hambourg Hebbel passait auprès de beaucoup de gens pour marié; il figurait en cette qualité sur des polices d'assurance et de location; dans les démarches qu'Elise avait faites pour Hebbel à Copenhague, elle s'était donnée sinon comme sa femme, du moins comme sa fiancée : « Pourquoi donc? demande Hebbel. Cent fois en pareil cas tu n'as été que ma cousine. » Qu'Elise eût agi par calcul ou non, le résultat était le même : Hebbel était obligé de l'épouser dès son retour à Hambourg, s'il ne voulait pas se couvrir et la couvrir de honte et de ridicule. Quelle perspective! « Etre obligé de rentrer en Allemagne et, après n'avoir pu jouir ni de mon enfance ni de ma jeunesse, passer dans mon âge mûr un contrat en forme avec la misère. » Car ce mariage c'est la misère en commun : Hebbel démontre une fois de plus qu'il est incapable de subvenir par son travail aux besoins de trois personnes. Hambourg lui inspirait, dit-il, plus d'horreur que le tombeau. « Vivre là-bas au milieu de tant de gens hostiles ou haineux, s'enlizer parmi les railleries et les huées toujours davantage dans la misère, et être criblé de coups d'épingle,... non je crois que ce serait tout de même payer trop cher le droit de légitimer mon fils. » Ce qu'est pour lui cet enfant il le dit un jour brutalement à Elise : « C'est une lettre de change que je ne puis pas payer, rien de plus. Et un mariage qui n'est pas basé sur une fortune assurant l'existence matérielle, c'est un saut dans l'abîme [1]. »

Hebbel affirme à diverses reprises que, n'était la question d'argent, il épouserait immédiatement Elise. Il est permis d'en douter. Le 31 décembre 1844, en se demandant ce que lui réservait l'année suivante, il concluait : « Puis-je risquer un mariage qui me rendra certainement malheureux et qui ne la rendra pas heureuse? Elise est la meilleure femme du monde, le plus noble cœur, l'âme la plus pure, mais elle aime quelqu'un qui ne peut pas la payer de retour; l'amour veut posséder son objet, et celui qui n'aime pas, ne peut pas faire le don de sa personne, mais tout au plus se sacrifier. » Sur la nature de son affection, Hebbel n'avait jamais laissé le moindre doute à Elise. Déjà, sept ans auparavant, dans les lettres qu'il lui écrivait de Munich, il voulait, comme nous l'avons vu, que tout se bornât entre eux à de l'amitié, ou tout au plus à un amour fraternel. Son cœur n'avait pas changé. Il reconnaissait à Elise toutes les qualités du cœur : « Mais je ne puis pas payer de retour les sentiments que tu as pour moi;... il n'y a pas plus de faute de ma part que de la tienne, puisque je ne suis pas maître de mon cœur. Malgré cela tu

1. Bw. III, 256; 181-82; 203-204; 205; 206.

m'es plus chère que n'importe qui au monde;... ma plus grande douleur est de ne pas pouvoir t'aimer comme tu le mérites;... nous ne pouvons rien changer aux nécessités naturelles; on ne peut pas acquérir un autre cœur, pas plus qu'un autre visage. » Le lien qui les unit est indestructible; ils ne font plus pour ainsi dire qu'un seul être. « Qui sait de nous deux qui est la racine et qui est la fleur? » Il considérera toujours comme un devoir sacré de pourvoir à l'avenir de l'enfant, mais il ne veut pas entendre parler de mariage, car « être obligé d'épouser sans aimer, c'est être obligé de faire des bêtises de sang-froid [1] ».

Dans l'esprit de Hebbel la question était donc définitivement tranchée. « L'homme peut disposer de tout, de sa vie et de son sang, de chaque partie de sa personne, mais non pas de sa personne même: c'est à des puissances plus hautes qu'il appartient de décider du sort de celle-ci. » Hebbel refusait d'aliéner sa personnalité; car en cela se résumait selon lui le mariage, et dans les désirs d'Elise il ne voyait que l'effort de l'égoïsme féminin. « La condition essentielle de son existence est pour la femme la possession de l'homme qu'elle aime.... Il est par conséquent absurde de ta part d'insister pour que nous nous mariions et de prétendre ensuite que tu ne réclames rien pour toi. La femme a tout lorsqu'elle a un mari et un enfant; jamais une femme n'a désiré davantage et si ensuite elle prend soin de l'homme, ce n'est moralement pas plus méritoire que lorsque, jeune fille, elle arrosait ses fleurs favorites; elle le faisait pour jouir plus longtemps du parfum des fleurs. L'amour est égoïste par définition.... » Hebbel avait beau ajouter que cet égoïsme, constituant une nécessité vitale, n'avait rien de répréhensible, Elise s'affligeait de trouver de semblables passages dans les lettres de son ami. Hebbel lui reprochait alors de ne pas le comprendre, de dénaturer ses paroles, de trop écouter son cœur et pas assez son intelligence, de demander l'impossible et de le compromettre à plaisir auprès des gens de Hambourg. Il était agacé d'entendre Elise répéter dans chaque lettre qu'il était bien heureux de pouvoir voyager dans des pays ravissants; comme si la misère et la vision sans espoir de l'avenir ne le poursuivaient pas partout. Le ton résigné que prenait parfois Elise, ses invocations à Dieu et à la Providence, avaient aussi le don d'énerver Hebbel. Ses lettres se composaient pour une bonne part de plaintes et de récriminations et alors qu'autrefois il attendait avec impatience les lettres d'Elise comme ses seules messagères de joie, il était maintenant plus d'une fois tenté de les déchirer [2].

Bamberg a cité comme caractéristique [3] un passage d'une lettre que Hebbel lui écrivait en juin 1846, un mois après son mariage: « Déjà à Rome j'étais absolument décidé à réduire pratiquement ma liaison de Hambourg à ce qu'elle avait toujours été pour moi, c'est-à-dire à de la pure amitié et je rédigeais mes lettres en consé-

1. Tag. II, 3277; 3482; Bw. III, 221-22; 231. — 2. Bw. III, 203-207; 220-224; 252-253; 270. — 3. Bamberg, *Briefwechsel*, Préface, II.

quence.... Je frémissais en songeant qu'il me faudrait achever ma vie auprès d'une femme que je n'ai jamais aimée et qui l'a toujours su; je sentais qu'elle me rendrait fatalement malheureux et serait par suite elle-même malheureuse, plus malheureuse que par la rupture d'une liaison qui tenait, il est vrai, chez elle au fond même de sa nature, mais qu'elle n'aurait jamais dû désirer, connaissant mes sentiments, et qui rendait impossible pour moi toute existence saine. On peut faire tous les sacrifices, excepté celui d'une vie entière quand cette vie a un autre but que d'aboutir à la mort.... Une femme qui pourrait voir un homme se décomposer dans ses bras et qui se consolerait en songeant qu'elle le possède comme on possède toute autre chose, ne mériterait pas le sacrifice fait par l'homme, et une autre femme ne demanderait pas un pareil sacrifice. Il n'y a pas d'autre alternative [1]. »

IX

Depuis que Hebbel courait le monde, une transformation s'opérait dans son caractère et commençait vers la fin de son séjour en Italie à devenir sensible. Tant qu'il avait vécu confiné à Hambourg, il avait pu s'accommoder sans trop de difficulté d'une existence modeste et monotone auprès d'Elise et de son enfant. Mais maintenant, au bout de trois ans de voyages, après avoir vu Copenhague, Paris et Rome, cette vie casanière, bourgeoise, terre à terre, sans incidents et sans horizon, dans une ville ennuyeuse, au milieu de gens à l'esprit mesquin et insignifiant, lui faisait horreur; qu'il recommençât à la mener, cela ne lui paraissait pas possible, d'autant que dans l'intervalle de vastes ambitions lui étaient venues, à mesure qu'il voyait poindre sa renommée : « Plutôt la mort qu'une existence aussi étroite où l'on se traîne de journée en journée comme la chenille de feuille en feuille et où l'on est heureux lorsqu'on a mangé à sa faim. C'est peut-être pour l'homme un crime que de demander davantage, mais un pareil crime est inné au poète et un auteur de tragédies saurait-il être autre chose qu'un héros de tragédie? Le contraste entre ma situation misérable et mon esprit avide de jouir et d'agir devient tous les jours plus marqué. » « Le véritable résultat de mon voyage est que je ne puis plus vivre si je ne voyage pas. Rester accroupi dans un coin, devenir un bon papa et me réjouir de voir grandir mon gamin, j'en serai éternellement incapable. » Il songeait à se fixer définitivement à Paris ou en Italie. « Je crains bien que je ne sois plus fait pour l'Allemagne et en tout cas je ne suis plus fait pour Hambourg. »

La misère devenait pour lui un fardeau de plus en plus insupportable. Il voulait vivre enfin, jouir de l'existence, ne pas être obligé d'économiser et de se priver sans cesse. « Mes besoins ont augmenté; il y a beaucoup de choses dont je ne puis plus me passer

1. Bw, III, 338-339.

aussi facilement qu'autrefois. » C'était une fatalité à laquelle le poète ne pouvait échapper; le commun des hommes travaille pour s'assurer une existence confortable, mais le poète doit jouir de cette existence avant de pouvoir travailler. Hebbel souligne cette phrase et exprime la même idée dans un distique. Que l'existence soit courte pourvu qu'elle soit bonne. « Ne pas vivre trop longtemps et ne pas mourir trop longtemps; le reste importe peu. La vie est une combustion, une triste existence est un bûcher que l'on allume sous la pluie. » Pour atteindre le bonheur, Hebbel est décidé à ne reculer devant aucun moyen et sa règle de conduite vis-à-vis d'Elise se résume dans ces lignes du Journal : « Débarrasse-toi de tout ce qui entrave le développement de ta personnalité, même si c'est quelqu'un qui t'aime; ce qui te perd ne peut pas sauver un autre ». Il avait appris à une dure école à ne pas être tendre : « La misère s'est assise à mon berceau; lorsque j'étais encore tout enfant je l'ai vue face à face et mon âme en est restée pétrifiée [1] ».

Cette compagne fidèle ne paraissait pas encore près de le quitter. Pour pouvoir rentrer en Allemagne il avait dû emprunter de nouveau cent écus italiens à Gurlitt; les dettes augmentaient toujours, car il n'avait pu rembourser aux Rousseau la somme qu'il leur avait empruntée. Il avait de l'argent pour deux mois; ensuite il serait à bout de ressources; il n'avait d'autres habits que ceux qu'il portait sur lui. Le 11 octobre il était rentré à Rome, venant de Naples et fort mélancolique. « Tout est fini, comme une pièce de théâtre, nous quittons nos habits bigarrés : quand irons-nous au lit? » Maintenant il fallait quitter Rome et l'Italie et reprendre la route du Nord. « Je tremble en pensant à l'atmosphère allemande. » Si son existence matérielle avait été tant soit peu assurée, il n'aurait jamais remis le pied en Allemagne; mais il fallait céder à la nécessité. « Allons, chère patrie, tu auras bientôt de nouveau ton fils; apparemment les chardons ne te manquent pas pour les semer sous ses pas? » Il comptait aller d'abord à Vienne, s'y arrêter quelque temps; puis par Prague, gagner Berlin. C'est dans cette ville qu'il se fixerait probablement, car à Hambourg il n'avait rien à faire. Au fond il ignorait à peu près absolument ce qu'il allait tenter, même dans l'avenir le plus rapproché.

Parti de Rome le 29 octobre, il arriva à Vienne le 4 novembre 1845, au matin [2].

1. Bw. III, 255; 253; 201-02; 222-23; W. VI, 358 (*Situation des Dichters*); Tag. III, 3379; 3425. Bw. III, 206. — 2. Bw. III, 270; 271-72; Tag. III, 3507. Bw. III, 264-65; 274; 274-80.

CONCLUSION

Il ne saurait naturellement être question ici que d'une conclusion provisoire puisque la carrière de Hebbel était loin encore d'être achevée. Cependant son arrivée à Vienne à la fin de 1845 marque une coupure dans son existence.

Jusqu'à ce moment sa situation matérielle était restée des plus incertaines; à trente-deux ans il vivait encore pour ainsi dire au jour le jour et la misère le suivait pas à pas en compagne fidèle. L'avenir apparaissait aussi sombre que le passé. Comme il n'était pas dans le caractère de Hebbel de se résigner et comme il avait encore trop d'énergie et trop de conscience de sa valeur pour aboutir au suicide ainsi qu'il y avait songé autrefois, la résolution devait mûrir en lui peu à peu de mettre fin coûte que coûte à cet état de choses. Ce désir se faisait d'autant plus impérieux que la misère menaçait davantage d'étouffer le génie de Hebbel, ainsi qu'il le sentait lui-même avec une netteté croissante. Ecrire des chefs-d'œuvre quand on manque de pain est un problème que l'on n'arrive pas à résoudre plus de deux ou trois fois.

La première condition de succès était de rompre avec le passé, c'est-à-dire avec Elise. Elle avait aidé autrefois Hebbel à supporter l'adversité en le réconfortant et en l'encourageant; elle l'avait aussi par ses subsides grandement empêché de mourir de faim. Mais depuis lors, ses ressources diminuant, elle était en grande partie tombée à la charge de Hebbel et, ce qui est pire, elle lui avait apporté en outre un enfant; le premier mort, il en était arrivé un second. En son nom et au nom de son enfant, Elise prétendait que Hebbel était lié à elle par un lien indissoluble. Or garder Elise et son enfant, c'était compliquer tellement la lutte pour la vie que la défaite était d'avance presque certaine; c'était se condamner à végéter à Hambourg ou ailleurs dans une existence terne et monotone; c'était pour le génie signer irrémédiablement son abdication. Depuis deux ans Hebbel avait eu le temps de juger la situation à distance; les voyages, les pays étrangers lui avaient donné de plus en plus le goût de l'indépendance. Qu'il rentrât volontairement sous le joug s'annonçait comme de plus en plus improbable. On peut affirmer

qu'en quittant l'Italie il était décidé plus ou moins consciemment à reprendre dans une plus ou moins large mesure sa liberté.

Mais ce n'était là encore qu'une solution négative. Même affranchi d'Elise et de son enfant, comment vivre? Hebbel ne pouvait guère espérer de ses ouvrages des revenus suffisants. Son nom commençait sans doute à se répandre; son arrivée à Vienne prit dans un petit cercle les allures d'un triomphe; mais cette popularité ne dura pas et pendant des années encore le produit de ses écrits n'aurait pas permis à Hebbel, s'il n'avait pas disposé d'autres ressources, de sortir de la plus médiocre aisance. Il était incapable d'écrire vite et beaucoup; il ne pouvait travailler qu'à son heure et à ce qui lui plaisait; un labeur mercenaire dépassait ses forces. Il n'avait ni la souplesse ni l'habileté nécessaires pour se faufiler dans le monde, se faire des relations utiles, plaire aux gens influents et sourire à ses ennemis; d'ailleurs cela lui aurait répugné invinciblement. Pour ces mêmes raisons il ne pouvait essayer du journalisme ou de l'administration théâtrale comme Laube et Gutzkow. Avec d'aussi médiocres chances de réussite il fallait une foi robuste dans l'avenir.

Un hasard providentiel supprima d'un coup toutes les difficultés en faisant de Hebbel, quelques mois après son arrivée à Vienne, le mari d'une actrice célèbre et largement appointée. Par ce mariage il se délivra fort naturellement du fardeau encombrant de son passé et fut désormais à l'abri des soucis matériels. Je ne prétends pas présenter Hebbel comme un vulgaire arriviste qui abandonne froidement sa maîtresse et son enfant pour épouser une forte dot. Il était violemment épris de Christine Enghaus. Il ne perdait pas de vue sans doute les avantages financiers de cette union, mais il affirmait qu'il agissait non dans son propre intérêt mais dans l'intérêt du génie qui était en lui; il lui serait désormais loisible de donner au monde des chefs-d'œuvre. C'est un point de vue subtil et soutenable. Il ne reste qu'à dire que tout est bien qui finit bien et qu'à féliciter Hebbel d'avoir su, chose si rare, concilier l'amour, l'honneur et l'argent.

Non seulement dans l'existence de Hebbel, mais encore dans son œuvre, apparaît vers cette époque un changement. Il est cependant un peu plus lent à se produire, car l'effet des événements extérieurs ne se marque pas aussitôt dans le caractère littéraire d'un écrivain; il y faut quelque intervalle de temps. Dès sa première pièce, dès *Judith*, Hebbel avait affirmé que le rôle essentiel de l'auteur dramatique est de porter sur la scène les questions contemporaines. Il les dépouille, il est vrai, de leur apparence actuelle et contingente pour les présenter sous l'aspect de l'éternité. Mais si dans *Judith* et *Genovéva* Hebbel avait évoqué des époques lointaines ou fabuleuses, il avait situé *Maria-Magdalena* au milieu du temps présent et dans une famille de l'Allemagne du Nord. Plus pénétrés encore de la réalité ambiante et plus lourds de problèmes actuels sont les deux drames dont Hebbel rapporte d'Italie les esquisses et auxquels il travaille en 1846-1847 : *Julia* et *ein Trauerspiel in Sicilien*. Plus clairement encore que dans *Maria-Magdalena* y apparaissent l'inquié-

tude de l'époque, l'accablement et l'angoisse qui précèdent l'orage de 1848. Ces deux drames appartiennent à la même famille que *Maria-Magdalena* [*Julia* en est, selon l'expression même de Hebbel, la seconde partie], mais ils s'en distinguent essentiellement par la valeur littéraire. Tandis que dans *Maria-Magdalena* l'artiste a triomphé du problème, dans *Julia* et *ein Trauerspiel in Sicilien* c'est le problème qui a triomphé de l'artiste. Ce sont des œuvres pénibles, confuses, rudimentaires par plus d'un point et où l'idée n'a pris forme qu'à demi; elles sont le produit d'une inspiration hésitante; on croirait presque à un déclin prématuré du poète; en fait c'est simplement une période de son activité dramatique qui s'achève.

De *Herodes und Mariamne*, commencé en 1847, Hebbel a daté plus tard une nouvelle époque de son génie. Dans les pièces précédentes le problème reste sans solution positive: la catastrophe finale anéantit ce qui existait sans préparer l'apparition de ce qui existera. Le dramaturge fait table rase, mais son pouvoir ne va pas au delà. Après 1847, au contraire, de la nuit qui s'étend sur le monde au dénouement on sait qu'elle ne sera pas éternelle, car déjà une plus belle aurore commence à luire. Le passé croule à grand fracas, mais il est prédit que sur ses ruines s'édifiera un meilleur avenir. Déjà dans *Herodes und Mariamne* le judaïsme meurt avec Mariamne, mais le Christ vient de naître. Hebbel résume ce changement en disant que la conciliation, absente des drames antérieurs à 1847, ne fait jamais défaut après cette date.

A partir de 1847 on constate dans le talent comme dans le caractère de Hebbel un progrès vers le calme, vers la sérénité, vers la confiance en l'avenir. La cause principale en est incontestablement dans l'événement qui avait modifié du tout au tout son existence. Après ce bienheureux mariage plus de souci du lendemain; les liens sont rompus avec le passé importun; une vie nouvelle commence pleine de joie et d'espoir. Hebbel a épousé la femme qu'il désirait ardemment; elle lui donne bientôt un enfant; il peut travailler à loisir et se nourrit plus substantiellement que de pain et de café. Son humeur se ressent de sa prospérité. Il appartient désormais au grand parti des honnêtes gens. L'âge aussi contribue à atténuer les désespoirs fougueux, le pessimisme romantique et l'intransigeance destructive de la jeunesse. Après la révolution de 1848 qui le fait trembler un instant pour le bonheur qui vient à peine de lui échoir, Hebbel devient franchement opportuniste en même temps que propriétaire. Il se rallia à l'ordre établi. Non qu'il en fût l'admirateur aveugle, mais il pensait maintenant qu'on pouvait le supporter tout en travaillant sans hâte à l'améliorer. Dans ses drames le problème recule à l'arrière-plan. Ses pièces en profitent. L'art y a plus de place; Hebbel n'a jamais atteint la pure beauté classique, mais les vers de *Gyges* ont çà et là l'harmonie de l'antique.

« *Si quis, tota die currens, pervenit ad vesperam, satis est* », a dit, citant Pétrarque, Emil Kuh de la seconde vie de Hebbel. Mais l'horloge marquait à peine midi que le but était pour lui déjà proche. Nous ne l'accompagnerons pas plus loin.

BIBLIOGRAPHIE

Il a paru récemment une bibliographie très complète de la littérature hebbélienne :

WÜTSCHKE, *Hebbelbibliographie*, Berlin, Behr, 1910.

Je renvoie une fois pour toutes à cet ouvrage. Cependant, comme cette bibliographie a le grave défaut de ne pas être critique, je donnerai ici une liste des travaux qui, pour la période de la vie de Hebbel dont je me suis occupé, me paraissent avoir une valeur [1].

ÉDITIONS

La seule édition dont puissent maintenant se servir tous ceux qui étudient Hebbel est celle de R. M. Werner dont l'éloge n'est plus à faire. Sous le titre général de :

FR. HEBBEL, *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Gesamt-Ausgabe, besorgt von Prof. Dr. R. M. Werner, elle comprend :

I. Abteilung, *Werke im engeren Sinne*, 12 Bände, Berlin, Behr, 1901-1903. Chaque volume est précédé d'une introduction qu'il est toujours utile de lire.

II. Abteilung, *Tagebücher*, 4 Bde, Berlin, Behr, 1903-1904.

III. Abteilung, *Briefe*, 8 Bde, Berlin, Behr, 1904-1907.

Cependant, pour le Journal et les lettres, les éditions de Bamberg :

Fr. Hebbels Tagebücher, mit einem Vorwort hrsg. von *F. Bamberg*, 2 Bde, Berlin, Grote, 1885 ;

Fr. Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen, hrsg. von *F. Bamberg*, 2 Bde, Berlin, Grote, 1890-92,

méritent encore d'être consultées à cause des introductions de Bamberg et parce que le *Briefwechsel* renferme les lettres des correspondants de Hebbel.

Les lettres contenues dans :

Fr. Hebbels Briefe, unter Mitwirkung Fr. Lemmermayers von *R. M. Werner* hrsg. Nachlese, 2 Bde, Berlin, Behr, 1910,

ont été insérées par R. M. Werner dans son édition générale.

Depuis l'édition de Werner ont paru :

1. Wutschke a complété sa bibliographie en publiant un choix des articles les plus importants parus sur Hebbel de son vivant : *Fr. Hebbel in der zeitgenössischen Kritik*, Berlin, Behr, 1910.

Th. Bieder, Zwei unbekannte Gedichte Hebbels, in : Gräfs Beitr. z. Lit.-Gesch., Heft 15; Fr. Hebbel, Leipzig, 1906.

Fr. Hebbel, Die einsamen Kinder, Märchen. Hamburgische Hausbibliotek; Hamburg, Janssen, 1906.

R. M. Werner, Zwei unbekannte Selbstbiographien Hebbels, Œster. Rundschau, XI, 1907; — Xenien, 1908.

Paul Bornstein, eine unbekannte Jugenddichtung Fr. Hebbels; Nord und Süd, 1910, Aprilheft,

et diverses lettres énumérées dans Wütschke.

BIOGRAPHIE

Emil Kuh, Biographie Fr. Hebbels; 2. Aufl.; Wien, Braumüller, 1907, 2 Bde.

F. Bamberg, Hebbel : Allg. Dtsche Biogr., XI, 169-181.

R. M. Werner, Hebbel : ein Lebensbild [Geisteshelden, Bd. 47-48]; Berlin, Hoffmann, 1905.

E. Kulke, Erinnerungen an Fr. Hebbel; Wien, Konegen, 1878.

Ludw. Aug. Frankl : Zur Biographie Fr. Hebbels; Wien, Konegen, 1884.

ÉTUDES GÉNÉRALES

F. Bamberg, Ueber den Einfluss der Weltzustände auf die Richtungen der Kunst und über die Werke Fr. Hebbels; Hamburg, Hoffmann u. Campe, 1846.

E. Kuh, Fr. Hebbel, eine Charakteristik; Wien, Tendler, 1854.

H. von Treitschke, Fr. Hebbel. Hist. u. polit. Aufsätze, N. F., 2. Teil; Leipzig, 1870.

Joh. Krumm, Fr Hebbel, 3 Studien; Flensburg, Huwald, 1899.

Alberts, Hebbels Stellung zu Shakespeare [Forsch. z. neueren Lit.-Gesch.; Muncker, Bd 33]; Berlin, Duncker, 1908.

R. M. Werner, Hebbel und Göthe; Göthes Jahrbuch, XXV, 171-184.

W. J. Howard, Schiller and Hebbel, 1830-1840. Publications of the Modern Language Association of America, XXII, 1907, Nr. 2, 309-344.

Eckelmann, Schillers Einfluss auf die Jugenddramen Hebbels; Diss., Heidelberg, 1907.

J. Collin, die Weltanschauung der Romantiker und Fr. Hebbel; Grenzboten, 1894, 141-152, 244-257.

Leo Berg, Hebbel und Ibsen; Zwischen zwei Jahrhunderten, p. 258-273; Francfurt a. M., 1896.

A. Scheunert, der Pantragismus als System der Weltanschauung und Æsthetik Fr. Hebbels [Beitr. z. Æsth. hrsg. von Lipps u. Werner, Bd. VIII]; Hamburg, Voss, 1903.

A. Scheunert, der junge Hebbel, Weltanschauung und früheste Jugendwerke [Beitr. z. Æsth. hrsg. von Lipps u. Werner, Bd. XII]; Hamburg, Voss, 1908.

J. Frenkel, Hebbels Verhältnis zur Religion [Hebbel-Forschungen, hrsg. v. R. M. Werner, Bd. II]; Berlin, Behr, 1907.

DRAMES

Otto Ernst, Fr. Hebbel als dramatischer Dichter [*in* : Buch der Hoffnung, Bd. I, 109-279]; Hamburg, Kloss, 1896.

Th. Poppe, Fr. Hebbel und sein Drama [Palästra, Heft 8]; Berlin, Mayer und Müller, 1900.

Zinkernagel, die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie; Berlin, Reimer, 1904.

Saladin Schmitt, Hebbels Dramatechnik (Schriften der literarhistorichen Ges., Bonn, Heft I); Dortmund, Ruhfus, 1907.

Arthur Kutscher, Fr. Hebbel als Kritiker des Dramas (Hebbel-Forschungen hrsg. v. R. M. Werner, Bd I); Berlin, Behr, 1907.

Lahnstein, das Problem der Tragik in Hebbels Frühzeit; Stuttgart, Frommann, 1909.

H. Koch, Ueber das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Fr. Hebbel; Diss., München, 1904.

Joh. Kramm, die Tragödie Hebbels. Ihre Stellung und Bedeutung in der Entwickelung des Dramas (Hebbel-Forschungen hrsg. v. R. M. Werner, Bd. III); Berlin, Behr, 1908.

K. Pfeffer, die Psychologie der Charaktere in Hebbels Tragödie; Diss., Leipzig, 1907.

W. Wätzoldt, Hebbel und die Philosophie seiner Zeit; Diss., Berlin, 1903.

R. Meszleny, Fr. Hebbels Genoveva (Hebbel-Forschungen, hrsg. v. R. M. Werner, Bd. IV); Berlin, Behr, 1910.

Bruno Golz, Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung; Diss., Leipzig, 1897.

Wallberg, Hebbels Stil in seinen ersten Tragodien : Judith und Genoveva; Berlin, Behr, 1909.

A. von Berger, Dramaturgische Vorträge, p. 192 et suiv. (Maria-Magdalena); Wien, Konegen, 1890.

P. Zincke, die Entstehungsgeschichte von Hebbels Maria-Magdalena (Prager deutsche Studien, Hefte 16); Prag, Bellmann, 1910.

A. Elsasser, das bürgerliche Drama (Maria-Magdalena); Berlin, Hertz, 1898.

POÉSIES LYRIQUES

R. M. Werner, Lyrik und Lyriker (Beitr. z. Æsthetik, hrsg. v. R. M. Werner, Bd. I); Hamburg, Voss, 1890.

Möller, Hebbel als Lyriker. Progr. d. hoh. Staatsschule; Cuxhaven, 1908.

P. Zincke, Fr. Hebbels philosophische Jugendlyrik (Prager deutsche Studien, Heft II); Prag, Bellmann, 1909.

J. M. Fischer, Studien zu Hebbels Jugendlyrik (Schriften der lit.-hist. Gesellschaft, Bonn, Heft VI); Dortmund, Ruhfus, 1910.

B. Patzak, Fr. Hebbels Epigramme (Forsch. z. neueren Literaturgeschichte, Muncker, Bd 19); Berlin, Duncker, 1902.

NOUVELLES; ŒUVRES HISTORIQUES

H. K. Becker, Kleist and Hebbel, A comparative Study : The Novels; Chicago, Scott, Foresman and Co, 1905.

A. von Weilen, Fr. Hebbels histor. Schriften, Forsch. z. neueren Lit. Festgabe f. Heinzel, p. 435-464; Weimar, 1898.

Vu, le 28 juillet 1910.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
A. Croiset.

Vu et permis d'imprimer.
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
L. Liard.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Assing, 341-342, 359.

Baader, 157.
Bamberg, 525-526, 534, 605, 606, 634-636.
Börne, 110, 130, 160, 216-217, 229, 233.
Büchner, 388-389.
Bürger, 26.
Byron, 110, 112.

Campe, 243-244, 336-337, 338, 444, 462, 477, 495, 497, 513, 668.
Cervantes, 26.
Contessa, 26, 61, 68, 77, 118.
Crelinger [Stich-], 399-400, 404, 506, 538.

Freiligrath, 250, 254, 452.
Frenssen, 7, 9, 13-14.

Gartner, 151, 179.
Gerhard, 25, 26.
Gibbon, 158.
Gœthe, 26, 31, 46, 94, 130, 139, 149, 159, 190, 197, 205, 219, 221, 235-238, 244-247, 248, 256, 258-259, 267-274, 285, 321, 322-332, 333, 559-560, 624, 630, 653-658.
Görres, 155-156, 408.
Grabbe, 159, 275-276, 385-389.
Groth, 3, 7, 8, 9-10, 12, 28, 29, 31, 36, 549.
Grün, 250.
Gutzkow, 160, 161, 204, 231, 243-244, 335-336, 337, 342, 343-352, 359, 389-393, 398, 399, 402, 403-404, 405, 475, 509, 565-567, 571-573, 625.

Hamann, 159.
Hambourg, 101-102.
Hauff, 26, 68, 233, 235.
Hebbel [Margaretha], 173-174, 177.
Hebbel [Maximilian], 526-530, 585-587.
Hegel, 158, 364, 633-652.
Heine, 35, 102, 110, 161, 234-235, 250, 359-360, 370, 382-384, 523-524, 533-534, 673.
Hoffmann, 35, 55, 58, 59-62, 66-68, 69, 95-96, 115, 116, 118-119, 160, 198, 233, 291-292.
Hölty, 35, 44-45.

Ihering, 126, 183-184.
Immermann, 110, 160, 518, 520, 549, 658-663.

Jean Paul, 110, 130, 159, 215-221, 223-224, 227, 229, 311-313, 316, 485-486.

Kerner, 158.
Kleist, 35, 113-114, 115, 120-121, 132, 199-203, 203-206, 209, 211,

214-215, 257, 264, 368, 431, 488-490.
Klopstock, 26, 32, 35.
Kluge, 158.
Kolbenheyer, 687-688.
Körner, 36, 114.
Kotzebue, 36, 565.

Laube, 116, 205, 234-235.
Lensing [Elise], 107-108, 127, 134, 138, 146, 147, 162, 167, 169-173, 181, 335, 338, 339, 428-430, 494, 500, 506, 526-530, 544, 586, 670-673, 699-702, 703, 704-705.
Lenz, 262, 545-546.
Lessing, 26, 72, 159, 195-196, 264-266, 281, 286, 353, 568.

Matthison, 26, 44.
Mohr, 28, 30, 31, 32, 35, 100.
Müller [Maler], 414, 432-434, 440.
Munich, 141-145.

Naples, 689-691.
Novalis, 314, 451.

Œhlenschläger, 32, 35, 38, 250, 500-502, 503, 504, 505, 675.

Paris, 676-679, 681.

Raupach, 110.
Rome, 683-684.
Rötscher, 641-642, 652-658.
Rousseau [Emil], 127, 137, 151, 174-177, 251, 253, 428.
Rückert, 249.
Ruge, 674-675, 696.

Salis-Seewis, 26, 44.
Schelling, 97-99, 153-154, 158, 292-302, 305, 329.
Schiller, 26, 32, 35, 41-44, 45, 62-63, 64, 71, 78, 80, 83, 84, 93, 116, 158, 159, 249, 260, 262, 267-274, 276, 287, 309, 323, 325, 373, 380-382, 410, 448, 520, 568.
Schlegel [Friedrich], 35, 158, 160, 289-291, 323, 325.
Schlegel [Wilhelm], 471-472.
Schoppe, 58, 65, 100-101, 103-106, 123, 127, 146, 181-182, 337, 340-341, 398, 506.
Schwarz [Beppy], 147-149, 151, 167, 177, 427, 544.
Schwab, 139.
Scott [Walter], 159, 160, 205.
Shakespeare, 36, 72, 110, 130, 271-272, 285, 487-488, 623-624, 627, 630.
Solger, 158, 302-311, 323, 329, 472, 638.
Steffens, 158.
Storm, 11, 12.

Tieck, 160, 178, 204, 205-206, 222, 226, 230, 238-239, 288, 314, 315, 316, 338, 397-398, 414, 434-435, 440, 475, 486-487.

Uhland, 32, 46-48, 49, 52, 62, 86-88, 92, 112, 115, 131-132, 140, 149, 243, 244, 248, 249, 258-259, 288, 317-322, 329, 397, 495.

Wieland, 26, 159.
Wihl, 342-343.

Zschokke, 26, 64, 72.

OUVRAGES DE HEBBEL

Abend in Strassburg [*ein*], 234-235.
Anna, 208-211.
Brudermord [*der*], 58, 84.
Cäsar [*Julius*], 70.
Correspondenzberichte [Münchner], 241-242.
Diamant [*der*], 275, 466-492.
Dithmarschen [*die*], 6, 16, 513-522.

Evolia [*Räuberhauptmann*], 70.
Epigrammes, 695-699.
Fiat justitia, 512.
Genoveva, 275, 412-413, 414-444, 509, 532, 562, 564, 650-651, 705.
Greises Traum des], 56-58.
Haidvogel [*Herr*], 120-121, 207.
Holion, 54-56.
Judith, 277, 339, 355, 396, 397-400, 400-406, 508, 516, 517, 532, 562, 564, 650, 705.
Jungfrau von Orleans [*Geschichte der*], 408-411.
Kinder [*die einsamen*], 65-68, 89, 90-91.
Körner und Kleist [*über*], 111-116.
Krieges [*Geschichte des dreissig-jährigen*], 406-408.
Maler [*der*], 58-62, 85.
Maria-Magdalena, 275, 505, 510, 537-574, 651, 699, 705.
Matteo, 211-213.
Mirandola, 57, 70-76, 84, 85-86.
Moloch, 275, 494, 495, 504, 669, 692.
Nacht im Jägerhause [*eine*], 235.
Obermedizinalrathin [*die*], 234.
Philister [*der deutsche*], 231-232.
Poesie und ihre Werber [*die*], 512.
Poésies lyriques, 40-53, 57, 79-99 passim, 122-123, 128-129, 242-260, 445-465, 692-695.
Räuberbraut [*die*], 62-64, 85.
Reutlinger [*Graf*], 70.
Rubin [*der*], 232-234.
Schlägel [*Nepomuk*], 228-229, 467, 483.
Schnock, 222-228, 467, 483.
Telegraphenaufsätze, 352-354.
Vagabonden [*die beiden*], 229-230.
Vatermord [*der*], 58, 76-78.
Vorwort z. Maria-Magdalena, 575-576, 605-608.
Wort über das Drama [*mein*], 510, 575-576, 604-605.
Zitterlein [*Barbier*], 116-120, 206-207.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION V

PREMIÈRE PARTIE

L'ENFANCE ET LA JEUNESSE (1813-1836

CHAPITRE I

LES DITHMARSES 1

I. Le pays; son origine et son histoire. — II. Caractère des habitants : rudesse et orgueil. — III. La poésie du sol et des hommes. — IV. Le Dithmarse Hebbel.

CHAPITRE II

L'ENFANCE 18

I. La famille; la pauvreté; l'éveil poétique. — II. La religion et l'école.

CHAPITRE III

LA JEUNESSE 28

I. Le bailli Mohr; servitude; humeur changeante. — II. La vie à Wesselburen, formation du caractère de Hebbel.

CHAPITRE IV

LES PREMIÈRES POÉSIES LYRIQUES 40

I. Influence de Schiller. — II. Déclin de cette influence. — III. Influence de Uhland. — IV. Symbolisme de Hebbel; la nature et l'amour. —

CHAPITRE V

LES PREMIÈRES NOUVELLES 54

I. *Holion*. — II. *Des Greises Traum*. — III. *Der Brudermord*. — IV. *Der Maler*. — V. *Die Räuberbraut*. — VI. *Die einsamen Kinder*. — VII. Promesses.

CHAPITRE VI

LES PREMIERS ESSAIS DRAMATIQUES 70

I. *Mirandola.* — II. Influences; l'amitié et l'amour; condition de l'homme. — III. *Der Vatermord.*

CHAPITRE VII

PREMIERS APERÇUS SUR LE MONDE ET LA VIE 79

I. La Bible. — II. La vertu; l'amour. — III. Misère et grandeur de l'homme; le péché; la loi morale. — IV. L'homme, la nature et Dieu. — V. Panthéisme naturaliste: Uhland; Schiller; Gœthe. — VI. Hoffmann. — VII Schelling.

CHAPITRE VIII

LE PREMIER SÉJOUR A HAMBOURG 100

I. Premières relations avec Amalia Schoppe. — II. Hambourg; Amalia Schoppe; Elise Lensing. — III. Etudes; le *Wissenschaftlicher Verein für 1817*. — IV. Le mémoire: *über Theodor Körner und Heinrich von Kleist*. — V. *Barbier Zitterlein*. — VI. *Herr Haidvogel und seine Familie*. — VII. Poésies lyriques. — VIII. Départ de Hambourg.

DEUXIÈME PARTIE

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE (1836-1839)

CHAPITRE I

HEIDELBERG 125

I. Premières semaines à Heidelberg. — II. Le sentiment de la nature. — III. Lectures. — IV. Le journal. — V. Hypocondrie. — VI. Renouveau d'espoir. — VII. Départ pour Munich.

CHAPITRE II

LE SÉJOUR A MUNICH: LA VIE INTELLECTUELLE 139

I. De Heidelberg à Munich; Uhland. — II. Munich et les Munichois. — III. Les privations. — IV. Josepha Schwarz. — V. Les arts, le théâtre. — VI. L'Université; Schelling; Görres. — VII. Lectures.

CHAPITRE III

LE SÉJOUR A MUNICH: LA VIE SENTIMENTALE 162

I. Le premier hiver. — II. Coup d'œil en arrière. — III. Tristes réflexions. — IV. La contre-partie. — V. Le meilleur avenir. — VI. Relations avec Elise. — VII. Mort de la mère de Hebbel. — VIII. Mort d'Emil Rousseau; douleur et repentir. — IX. Les derniers mois. — X. Les gens de Hambourg. — XI. Retour à Hambourg.

CHAPITRE IV

L'UNIVERS ET L'INDIVIDU 185

I. L'art de penser. — II. L'homme dans l'univers. — III. L'individu. — IV. L'époque contemporaine. — V. Dieu; l'immortalité. — VI. La religion raisonnable.

CHAPITRE V

NOUVELLES (1836-1839) ET THÉORIE DE LA NOUVELLE 198

I. Coup d'œil en arrière. — II. Première lecture de Kleist. — III. Parallèle entre Hebbel et Kleist. — IV. La nouvelle dans Kleist, dans Gœthe et dans Tieck. — V. Influence de Kleist sur *Herr Haidvogel*. — VI. *Anna*. — VII. *Matteo*. — VIII. Philosophie de ces nouvelles. — IX. Jean Paul. — X. Le *Schnock*. — XI. *Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd*. — XII. *Die beiden Vagabonden*; *der deutsche Philister*. — XIII. *Der Rubin*. — XIV. *Die Obermedizinalräthin*; *eine Nacht in Jägerhause*; *ein Abend in Strassburg*. — XV. Rapports de la nouvelle de Hebbel avec celle des Italiens, de Gœthe et de Tieck.

CHAPITRE VI

POÉSIES LYRIQUES (1836-1839) ET THÉORIE DU LYRISME 241

I. Articles du *Morgenblatt*. — II. Projets de publication. — III. En quoi consiste le lyrisme. — IV. Poésies lyriques de Hebbel. — V. La ballade. — VI. Hebbel, Uhland et Schiller.

CHAPITRE VII

ESSAIS DRAMATIQUES (1836-1839) ET THÉORIE DU DRAME 261

I. Nature du drame. — II. Le destin. — III. Le drame et l'histoire. — IV. Gœthe sur le drame; influence sur Hebbel. — V. Plans et esquisses.

CHAPITRE VIII

THÉORIE GÉNÉRALE DE L'ESTHÉTIQUE 278

I. Généralités sur l'art. — II. Réflexion et sentiment; philosophie et poésie. — III. La forme. — IV. Le poète.

CHAPITRE IX

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE: LES INFLUENCES 286

I. Lessing; Schiller; les romantiques. — II. Friedrich Schlegel E. T. A. Hoffmann. — III. Schelling. — IV. Solger. — V. Jean Paul. VI. Hebbel et les romantiques. — VII. Uhland. — VIII. Gœthe; le poète. — IX. Gœthe; la forme. — X. Conclusion.

TROISIÈME PARTIE

LES PREMIÈRES PIÈCES (1839-1843)

CHAPITRE I

SÉJOUR A HAMBOURG (1839-1840) 335

I. L'année 1839. — II. Relations : Amalia Schoppe; Assing. — III. Gutzkow. — IV. Les articles pour le *Telegraph*.

CHAPITRE II

JUDITH 355

I. Théories dramatiques en 1840. — II. Comment *Judith* fut conçue. — III. Holopherne. — IV. Judith à Bethulie; la femme. — V. Les Juifs. — VI. Judith chez Holopherne. — VII. Les influences : la

Jungfrau von Orleans. — VIII. *Penthesilea.* — IX. Le personnage dramatique de Napoléon; Grabbe; Büchner. — X. Les premiers drames de Gutzkow. — XI. L'idée de *Judith*; qualités et défauts.

CHAPITRE III

SÉJOUR A HAMBOURG (1840-1841). 396

I. Impression produite par *Judith*. — II. *Judith* à Berlin. — III. *Judith* à Hambourg. — IV. Modifications à la représentation. — V. Travaux historiques. — VI. *Genoveva*.

CHAPITRE IV

GENOVEVA 414

I. L'esquisse de Munich. — II. La pièce. — III. La tragédie humaine : Golo. — IV. La tragédie divine; le bien et le mal. — V. Les éléments subjectifs. — VI. Les influences : *Kätchen von Heilbronn*; le *Volksbuch*; Müller; Tieck. — VII. Qualités et défauts de la pièce. — VIII. Le destin de *Genoveva*.

CHAPITRE V

LE RECUEIL DE POÉSIES LYRIQUES DE 1841. 445

I. La poésie lyrique; le sentiment. — II. La forme. — III. Poésies purement subjectives. — IV. Le symbolisme. — V. Les ballades. — VI. Les sonnets. — VII. Publication du recueil. — VIII. Hebbel poète lyrique.

CHAPITRE VI

DER DIAMANT 466

I. Théorie du comique. — II. Comédie et tragédie. — III. La pièce. — IV. L'idée de la pièce. — V. Comédie réaliste et comédie fantastique. — VI. Tieck et Shakespeare. — VII. Kleist. — VIII. *Der Diamant* au jugement de Hebbel.

CHAPITRE VII

SÉJOUR A COPENHAGUE (1842-1843). 493

I. Que devenir? le plan de Copenhague. — II. Les premières semaines. — III. Œhlenschläger. — IV. La maladie et le succès. — V. Changement dans le caractère de Hebbel. — VI. Renommée naissante. — VII. Dernières semaines à Hambourg. — VIII. *Die Dithmarschen*. — IX. Pourquoi Hebbel n'a pas écrit ce drame. — X. Le roman historique.

QUATRIÈME PARTIE

LES ANNÉES DE VOYAGE (1843-1845)

CHAPITRE I

SÉJOUR A PARIS (1843) 523

I. Les premières semaines. — II. Mort de Maximilien Hebbel. — III. Existence matérielle; pessimisme. — IV. Relations : Heine, Bamberg; impression de Paris.

CHAPITRE II

MARIA MAGDALENA 537

I. Comment le drame fut écrit. — II. La pièce. — III. Éléments subjectifs; souvenirs littéraires. — IV. L'idée de la pièce; l'époque contemporaine. — V. La crise de la morale. — VI. Le personnage de Clara. — VII. La conciliation; *Maria-Magdalena* et les *Wahlverwandtschaften*. — VIII. Mérites de la pièce. — IX. La décadence de la tragédie bourgeoise. — X. Comment on doit la régénérer. — XI. Les drames de Gutzkow.

CHAPITRE III

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE 575

I. Philosophie : — I. Dieu. — II. L'homme et l'univers. — III. L'individu. — IV. L'au-delà. — V. Condition de l'homme et de l'humanité. — VI. Le langage.
II. Art : — I. L'art et la nature. — II. La forme. — III. Idéalisme et réalisme. — IV. Le poète; sa condition en ce monde.

CHAPITRE IV

LE DRAME 604

I. *Mein Wort über das Drama* et la préface de *Maria-Magdalena*. — II. Le problématique dans le drame. — III. La faute tragique. — IV. La conciliation. — V. Le drame et la philosophie. — VI. Le personnage dramatique. — VII. L'action. — VIII. Le théâtre. — IX. L'évolution du drame. — X. Le drame et l'histoire. — XI. Le drame de l'avenir. — XII. La pensée de Hebbel de 1839 à 1844.

CHAPITRE V

LES INFLUENCES 633

I. Hebbel et sa connaissance de l'hégélianisme. — II. Hebbel sur Hegel. — III. Rapports entre l'esthétique de Hebbel et celle de Hegel. — IV. Rötscher. — V. Rötscher sur les *Wahlverwandtschaften*. — VI. Immermann. — VII. Le problème du drame en 1840.

CHAPITRE VI

SÉJOUR A PARIS (1844) 668

I. Projets d'avenir. — II. Rapports avec Elise. — III. Heine, Bamberg, Œhlenschläger. — IV. Paris et les Parisiens. — V. Résultats de ce séjour.

CHAPITRE VII

L'ITALIE 682

I. Les premières semaines. — II. Impressions de Rome. — III. La nature romaine. — IV. Séjour à Naples. — V. Poésies lyriques en Italie. — VI. Epigrammes. — VII. Les deux sortes d'épigrammes. — VIII. Situation vis-à-vis d'Elise. — IX. En route pour l'Allemagne.

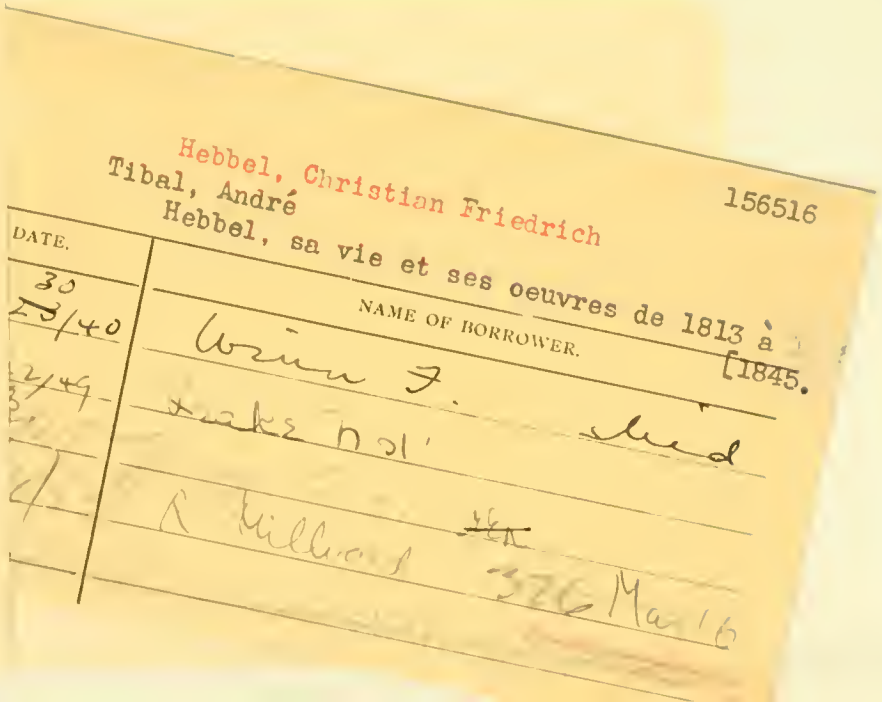
CONCLUSION 704

BIBLIOGRAPHIE 707

INDEX ALPHABÉTIQUE 711

1219-10. — Coulommiers, Imp. PAUL BRODARD. — 2-11.

BINDING SECT. MAY 9 - 1968



Hebbel, Christian Friedrich 156516

Tibal, André

Hebbel, sa vie et ses oeuvres de 1813 à [1845.

DATE.	NAME OF BORROWER.
30 ~~23~~/40	Wiun F. [illegible]
2/49	[illegible]
	R Millard ~~[illegible]~~ 326 Mar 16